

KAUNIS KUIN SYNTI

FEMME FATALEN KULTTUURISET MERKITYKSET 1800- JA 1900-LUKUJEN
VAIHTEN KUVATAITEESSA



Helsingin yliopisto
Taidehistorian oppiaine
Pro gradu -tutkielma
Mikko Välimäki
Ohjaaja: prof. Ville Lukkarinen
Maaliskuu 2019



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Mikko Välimäki			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Kaunis kuin synti – femme fatale kulttuuriset merkitykset 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kuvataiteessa			
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Maaliskuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 146
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielma käsittelee femme fatale -kuvatyyppejä suomalaisessa kuvataiteessa vuosina 1880–1925. Tutkielma tarkastelee tähän kohtalokkaita naisia esittäneeseen kuvatyypin kietoutuneita kulttuurisia merkityksiä ja pyrkii selvittämään mitä ne osoittavat suomalaisen yhteiskunnan sukupuoli- ja seksuaalikäytöksistä. Kuvatyypin on aiemmassa ulkomaisessa tutkimuksessa tulkittu kertovan ennen kaikkea yhteiskunnassa vallinneesta naisvihasta ja naisemansipaation käynnistymisen aiheuttamasta stressireaktiosta: femme fatale -hahmoa käytettiin arkkityypinä pahantahtoista ja vaarallista, mutta vastustamattomasta naiseudesta. Siitä on luettavissa kuitenkin myös emansipoituneen naisen positiivinen kuvaus, ja vapautuva seksuaalielämä. Tämän lisäksi siihen on kietoutunut muita aikansa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ilmiöitä, kuten dekadentti taidesuuntaus, poliittisia keskusteluita ja yhteiskunnan maallistuminen. Tutkielman tarkoituksena on paikantaa ja analysoida näitä ilmiöitä kuvatyypistä kulttuurisesti kontekstualisoivaan kuva-analyysin keinoin.</p> <p>Tutkielman pohjana toimii laaja aineistokartoitus, jolla aiemmin Suomessa tutkijatonta kuvatyyppeä, sen ilmenemismuotoja ja yleisyyttä, on tarkasteltu. Aineistoa on etsitty museoiden kokoelmajärjestelmistä, finnatietokannasta, ajan taiteen tutkimuksesta, huutokauppaluetteloista ja aikalaislehistöstä.</p> <p>Tutkielma on ensimmäinen suomalaista femme fatale -kuvastoa tarkasteleva tutkimus. Aihepiiri on laajasti tutkittu eurooppalaisessa taidehistorian tutkimuksessa, mutta suomalaisessa tutkimuksessa sitä on käsitelty hajanaisesti muun naiskuvan yhteydessä, siihen kuitenkaan tarkemmin paneutumatta. Femme fatale -hahmoa pidetään keskeisenä naiskuvan ymmärtämisen suhteen, sillä se on tietynlainen ääriesimerkki. On usein todettu, että kyseessä olevana aikana yhteiskunta antoi naisille kaksi mahdollista identiteettiä: nainen oli joko hyvä kodinhengetär tai paha prostituoitu. Tämän dikotomian valossa kohtalokkaan naisen hahmo nousee keskeiseksi ajan sukupuoliroolien ymmärtämiseen, sillä se kattaa koko jälkimmäisen roolin. Suomalaisessa tutkimuksessa usein viitataan suomalaisen kuvataiteen femme fatale -hahmoin, mutta tutkimuksen puuttuessa viittamisen kohde jää ylimalkaiseksi – tutkielma paikkaa tätä puutetta.</p> <p>Tutkielman johtopäätöksenä voidaan todeta, että suomalaisessa kuvataiteessa kohtalokas nainen sai laajasti hyvin erilaisia identiteettejä, jotka kantavat laajasti erilaisia yhteiskunnassa vallineita ajatusmalleja. Kohtalokas nainen on toiminut allegoriana langenneelle naiselle, joka sukupuolensa aiheuttamassa heikkoudessaan ei pysty vastustamaan viettejään ja ajautuu viettelemään miehiä ja ajamaan heidät perikatoon – näin se on kuva myös yhteiskunnan kaaokseen ajavasta naishahmosta. Tämän voidaan katsoa johtuvan vallineesta patriarkalisesta yhteiskunnasta, jossa nainen haluttiin esittää heikompana kuin mies.</p> <p>Toisaalta kuvatyypin avulla on esitetty myös vahvoja naishahmoja, jotka eivät alistu heille osoitettuun paikkaan, vaan ovat itsetietoisia ja uhmakkaita. Näin se on edustanut myös naisasialiikkeen ajamaa uutta naiseutta, joka oli aktiivista, itsetietoisia ja yhteiskuntaan osallistuvaa. Tämä on osaltaan seurausta sukupuoliroolien muuttumisesta 1800-luvun lopulta eteenpäin. Monin paikoin kuvatyyppeä on myös eroottisuudessaan osoitus vapautuvista seksuaalimoraalin säännöksistä: niihin on kietoutunut sekä seksuaalisia fantasioita, että vapautuvan seksuaalisuuden vaarojen kuvauksia.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords femme fatale; kohtalokas nainen; naiskuva; sukupuoliroolit; 1800-luku; 1900-luku; misoginia; emansipaatio			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

1. Johdanto	1
1.1. Tutkielman aihepiiri, rajaus ja tutkimuskysymykset	1
1.2. Edeltävä tutkimus, tutkimuspositio ja metodologia	3
1.3. Keskeiset käsitteet ja rakenne	7
2. Tutkimuskohteena kohtalokas nainen	10
2.1. Misogynia	11
2.2. Epävarma miehuus	14
2.3. Dekadenssi ja femme fatale	16
3. Suomalainen konteksti 1880–1925	20
4. Femme fatale -teoksia Suomessa 1880–1925	26
4.1. Myyttiset houkuttelijat	27
4.1.1. Eeva	27
4.1.2. Luonnottaret	36
4.2. Murhanhimoiset hahmot	45
4.2.1. Sfinksi	45
4.2.2. Medusa ja noidat	49
4.2.3. Salome ja Judit	53
4.3. Täältä ja Tuonelasta	58
4.3.1. Tosielämän kohtalottaret	58
4.3.2. Prostitoidut	63
4.3.3. Viettelijättäret	69
4.3.4. Tuonelan naisia	75
5. Naiskuvan kulttuuriset merkitykset	81
5.1. Femme fatalen -kuvatyypin erittelyä	82
5.2. Naisemansipaatio ja uusi nainen	83
5.3. Miehisen identiteetin rakentuminen	86
5.4. Kaupungistuminen, kulttuurielämä ja dekadenssi	88
5.5. Naisviha ja kysymys moraalista	91
5.6. Teosten sijoittuminen kuvataiteen kenttään	94
6. Lopuksi	96
7. Kirjallisuus ja lähteet	99
8. Kuvaliite	105

1. Johdanto

1.1. Tutkielman aihepiiri, rajausta ja tutkimuskysymykset

Tämä tutkielma tarkastelee niin kutsuttua *femme fatale* -kuvatyyppeä suomalaisessa kuvataiteessa noin vuosina 1880–1925. Sanakirja määrittelee *femme fatale*’n melko yksioikoisesti ”vaarallisesti kauniiksi naiseksi”.¹ Tämä viettelevän naisen ja miehen epäonnisen kohtalon yhdistelmä varioi kuitenkin suuresti *femme fatale* -hahmojen joukossa, ja tässä tutkielmassa niihin lasketaan intentioiltaan, toiminnaltaan ja ulkomuodoltaan vaihtelevia hahmoja ja kuvataiteessa esiintyneitä kohtalokkaan naisen tyyppejä. *Femme fatale* käsittää siis monenlaisia naishahmoja ja naiskäsitteitä: tämä kohtalokkaan naisen -kuvatyyppeä antaa erityislaatuisten mahdollisuuden tarkastella kuvataiteeseen kietoutuneita yhteiskunnassa vallalla olleita sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksiä. Ne kertovat osaltaan myös yhteiskunnan moraalikäsitteistä ja sukupuolten suhteesta toisiinsa. Toisin sanoen teosten avulla voidaan tarkastella miesvaltaisen alan sukupuolikäsityksiä, naisen asemaa yhteiskunnassa ja yhteiskunnan suhdetta seksuaalisuuteen. Nämä muodostavat tässä tutkielmassa erityistarkastelussa olevat kuvatyyppeihin kietoutuneet kulttuuriset merkitykset.

Kyseisen kuvatyypin on ajateltu tuona aikana olleen suomalaisessa taiteessa harvinaisempi kuin vaikkapa ranskalaisessa taiteessa: viettelijättäriä, prostituoituja ja muita ”rakkauden papittaria”, kuten Anna Kortelainen asian ilmaisee, ei suomalaisessa taiteessa ole samassa laajassa mittakaavassa.² Havainto pitää jossain määrin paikkansa, mutta kuten tässä tutkielmassa tullaan esittämään, ei se kuitenkaan loista poissaolollaan, vaikka onkin harvalukuisempi ja usein maltillisempi kuin muualla Euroopassa.³

On vielä huomattava, että vuosisadan vaihteen taiteen ja yhteiskunnan naiskuvan on usein ajateltu jakautuvan kahteen ääripäähän, joka tunnetaan niin kutsuttuna pyhimys/prostituoitu dikotomiana.⁴ Tämä tarkoittaa jakoa siveelliseen ja ajan perinteiseen rooliin sopeutuvaan hyveelliseen naiseen eli kodinhengetteeseen ja pahantahtoiseen seksuaalisuuteensa

¹ ”Femme fatale, a dangerously attractive woman.” *The Oxford English dictionary*, 1989.

² Kortelainen 1998, 51.

³ *Femme fatale*’n kuitenkin saatetaan viitata suomalaisessa tutkimuksessa, kuten siihen voisi viitata yleiseurooppalaisen taiteen osalta, huolimatta siitä, että suomalainen *femme fatale* on pitkälti kartoittamaton aihepiiri ja siitä tehty tutkimus on hajanaista.

⁴ Kts. esim. Stewen 1987, 120; Kortelainen 1998, 57; Dijkstra 1986, 334; Mathews 1999, 90; Bel 2003, 56; Koivunen 1995, 140; Menon 2006, 18.

antautuneeseen naiseen eli femme fataleen. Nämä roolit annettiin naiselle yhteiskunnassa taiteen lisäksi yleisemminkin, jolloin rooleista ensimmäisen ajateltiin olevan yhteiskunnan hyvinvointia edesauttava ja jälkimmäinen nähtiin sen kaaokseen ajavana. Mikäli oletamme tämän kahtiajaon pitäneen paikkansa, voidaan femme fatale -kuvatyypin tarkastelun todeta olevan itseasiassa koko tämän jälkimmäisen, pahan naisen roolin, käsittävä. Näin ollen tutkielman aihepiirinä toimii, kohtalokkaan naisen tapausesimerkin kautta, suomalaisen taiteen naiskuva. Kuten myöhemmissä luvuissa käy kuitenkin ilmi, asia ei ollut lainkaan näin yksiselitteinen – teoksia ei voi oikopäätä kasata kahteen pinoon, joista toisessa on pyhimyksiä ja toisessa prostituoituja. Femme fatalen piirteitä saatettiin nimittäin antaa myös ihanteelliseksi tarkoitetuille naishahmoille. Lyhyesti sanottuna tutkielmassa tullaan selvittämään kohtalokkaiden naisten esityksiä suomalaisessa kuvataiteessa ja niihin kietoutuvia kulttuurisia merkityksiä.

Tutkielmassa vastataan näin ollen seuraaviin kysymyksiin: missä laajuudessa ja minkälaisissa muodoissa kohtalokkaita naisia esitettiin suomalaisessa kuvataiteessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa? Tämän selvitettyään tarkastellaan, minkälaisia kulttuurisia merkityksiä näihin teoksiin sisältyy eli kertovatko tai todistavatko ne jotain olennaista suomalaisen yhteiskunnan suhtautumisesta naissukupuoleen tai seksuaalisuuteen yleisesti. Tämän kannalta on kiinnostavaa minkälaiset tiedostetut tai tiedostamattomat normit, oletukset, kiistat ja mielipiteet ovat muovanneet näitä esityksiä sellaisiksi, kuin ne meille näyttäytyvät. Samalla selviää, sopivatko teokset myöhemmin tutkielmassa esiteltäviin teoreettisiin malleihin, joiden avulla kuvatyyppejä on aikaisemmin tulkittu. Nämä mallit on rakennettu pitkälti ei-suomalaisen taiteen femme fatale -kuvatyypin tarkastelulle, joten ei ole itsestään selvää, että ne ovat suoraan sovellettavissa suomalaiseen taiteeseen.

Näihin kysymyksiin vastatakseen tutkielmassa tarkastellaan petollista naista tutkimuskohteena yleisesti, sen ominaisuuksia ja problematiikkaa, hyödyntäen aiempaa tutkimusta. Suomalaisen kuvataiteen osalta kuvatyyppejä ei ole aikaisemmin kartoitettu, joten tätä tutkielmaa varten on tehty kattava aineistokartoitus. Aineistokartoitus tehtiin aikakautta käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta, Finna-tietokannasta, huutokauppaluetteloista, museoiden tietopalveluista ja katalogeista, sekä tutkijoilta.⁵ Kartoitus ei ole aukoton: oletusarvoisesti aineistokartoitus ei ole tavoittanut kaikkia mahdollisia rajaukseen sopivia teoksia. Niitä

⁵ Erityiskiitos Joensuun taidemuseolle, joka päästi minut tarkastelemaan aihepiirille erityisen hedelmälliseksi osoittautunutta Oscar Parviaisen piirustuskokoelmaa.

tavoitettiin kartoituksen yhteydessä kuitenkin siinä laajuudessa ja vaihtelevuudessa, että sen avulla voidaan tarkastella mainittuja ilmiöitä.

Tutkielman aikarajauksena on vuodet 1880–1925: suurin osa teoksista asettuu kuitenkin kymmenen vuoden säteelle vuosisadanvaihteesta 1900. Kuvatyypin on usein todettu omaksuneen itseensä piirteitä sukupuoliroolien muutoksesta, naisemansipaatiosta ja modernisaatiosta, ja olen etsinyt teoksia noudattaen hypoteesia siitä, että nämä seikat tapahtuivat myös Suomessa juuri vuosisadanvaihdetta ympäröivinä vuosikymmeninä. Aineistokartoitus tehtiin kuitenkin aikaväliltä 1850–1930, jotta teosten löytyminen ei olisi liian altis virhearvioille ja sille, että hypoteesi määrittäisi johtopäätöksiä. Aikarajaus 1880–1925 osoittautui kuitenkin melko paikkaansa pitäväksi: femme fatale -teokset näyttäisivät asettuvat juuri näihin vuosiin. Luvussa 3. esitelty Suomen kulttuurinen konteksti osoittaa, että teoksiin kietoutuneet ilmiöt olivat relevantteja juuri samoina vuosikymmeninä. Aikarajaus perustuu myös siihen, että akateeminen suomalainen taide ylipäänsä rakentui vasta 1800-luvun lopulla ja tutkielman ulottaminen myöhempiin vuosikymmeniin, jolloin yhteiskunta tasa-arvoistui vauhdilla, vaatisi niin laajaa sukupuolikulttuurin kontekstualisointia, että se ei ole tämän tutkielman yhteydessä mahdollista.

1.2. Edeltävä tutkimus, tutkimuspositio ja metodologia

1800- ja 1900-lukujen vaihteen eurooppalaista femme fatale -kuvatyyppejä on tarkasteltu melko kattavasti. Tässä tutkielmassa keskeisimpinä teoksina ulkomaisen tutkimuksen osalta toimivat Bram Dijkstran *Idols of Perversity – Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1986), Patricia Mathewsin *Passionate Discontent – Creativity, gender, and French symbolist art* (1999), Elizabeth Menonin *Evil by Design – The creation and marketing of the femme fatale* (2006) ja Per Faxneldin *Satanic Feminism – Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture* (2014). Myös ajan taiteen naiskuvaa yleisemmin on tutkittu runsaasti. Valtaosa uudemmasta tutkimuksesta on osa sukupuolentutkimuksellista paradigmaa, johon myös suomalainen tutkimus tukeutuu. Se pyrkii avaamaan kuvataiteen avulla taiteen syntyajankohdan yhteiskunnan sukupuolirooleja ja -käsitteitä. Tässä lähestymistavassa femme fatale on usein toiminut esimerkkinä yhteiskunnan äärimmäisestä misogyniasta. Tutkielman luvussa 2. tarkastellaan petollista naista tutkimuskohteena vuosisadan vaihteen taiteessa, jolloin eritellään lähestymistapoja aiheeseen. Pääasiassa niiden lähestymistavat ja kuvatyyppeihin vaikuttaneet yhteiskunnalliset ilmiöt voidaan jakaa seuraaviin osiin: ensinnäkin kuvatyyppeihin

liittyy yhteiskunnassa vallalla ollut misogynia, jossa erinäisiä yhteiskunnallisia ja tieteellisiä teorioita hyväksikäytettiin selittämään ja perustelemaan naisen alemmuutta mieheen. Toisekseen myös naisasialiikkeen ja naisen emansipoitumisen käynnistyminen ja sen aiheuttama sukupuolikäsitysten – ja näin ollen myös maskuliinisuuden – hiljattainen mureneminen on nähty kuvatyyppejä selittävänä ilmiönä. Tähän liittyy myös naisen pakottaminen joko pyhimyksen tai prostituoidun rooliin. Näiden lisäksi kuvatyyppejä on analysoitu naishahmon käyttämisenä symbolina dekadenssin rummuttamalle yhteiskunnan yleiselle rappiolle. On kuitenkin myös ajateltu, että femme fatale tarjoaa mahdollisuuden esittää ”uusi nainen”. Tällä viitataan naisasialiikkeen ajamaan naiskuvaan, jossa nainen on vahva ja itsetietoinen, ja täysivaltainen osa yhteiskunnallista elämää. Näin kohtalokas naishahmo sisältää mahdollisuuden edistää edellä mainittuja emansipaatiopyrkimyksiä.

Suomessa ei ole tehty tutkimusta joka keskittyisi yksinomaan femme fatale -kuvatyyppiin. Naiskuvaa on suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa kuitenkin käsitelty laajasti ja maininnat vuosisadanvaihteen femme fatale -esityksistä löytyvät näistä naiskuvan laajemmista analyyseistä, jossa femme fatale toimii vain yhtenä, joskin toisinaan keskeisenä, ääri-esimerkkinä. Tärkeimpiä näistä ovat Riitta Nikulan toimittama *Nainen, taide, historia: taidehistorian esitutkimus 1985–1986* (1987) ja Helsingin kaupungin taidemuseon (nyk. HAM) näyttelyjulkaisu *Alastomat ja naamioidut – naisen kuva suomalaisessa taiteessa* (1998). Suomalaista femme fatale -kuvastoa käsittelevää suppeaa tutkimusta on paikattu kirjallisuudentutkimuksen avulla, joista tärkeimpänä mainittakoon Pirkko Lyytikäisen *Narkissos ja sfinksi – Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa* (1997).

1800- ja 1900-lukujen vaihde tunnetaan suomalaisessa taidehistoriassa hyvin ja käsiteltävistä taiteilijoista löytyy kattavasti tutkimusta. Tässä tutkielmassa tukeudutaan vahvasti tähän taiteilijoita ja ajan taidetta yleisesti käsittelevään aiempaan tutkimukseen, sillä taiteilijoiden ja teoksien suuresta määrästä johtuen laajaan arkistotutkimukseen ei ollut tutkielman puitteissa mahdollisuutta. Näistä mainittakoon esimerkiksi Salme Sarajas-Kortteen *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet* (1966) ja Juha-Heikki Tihisen *Halun häilyvät rajat – Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta* (2008). Kustakin käsitelystä taiteilijasta on tarkasteltu tutkimuskirjallisuutta, joka edesauttaa teosanalyysien tekemistä.

Ajan kulttuurista ja yhteiskunnallista ilmapiiriä on avattu myös muiden tieteenalojen tutkimuskirjallisuudella. Näistä keskeisimpiä on Armas Niemisen *Taistelu sukupuolimoraalista – Avioliitto- ja seksuaalikysymyksiä suomalaisessa hengenelämän ja yhteiskunnan murroksessa sääty-yhteiskunnan ajoilta 1910-luvulle* (1950). Niemisen sukupuolikysymyksiä valottava tutkimus osoittautui hyödylliseksi ajan kontekstin hahmottamisessa, mutta 1950-luvulla julkaistun tutkimuksen hyödyntämisessä oli otettava huomioon, että se on kirjoitettu merkittävästi erilaisessa ilmapiirissä. Se on julkaistu aikana, jolloin esimerkiksi homoseksuaalisuus oli rikollista ja monet fetissitkin sairausluokiteltuja. Harri Kalhan *Kokottien kultakausi – Belle Époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina* (2013) ja *Tapaus Havis Amanda: siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa* (2008) avaavat tapausesimerkkiensä lisäksi myös ajan naiskuvaa yleisemmin. Naisasialiikkeen historiaa valottaa Märta von Alfthanin *Seitsemän vuosikymmentä Naisasialiitto Unionin historiaa* (1966).

Tutkimuskentässä vallitsevan paradigman mukaan irrationaalisen ja eroottisen naisen kuvaaminen oli yksi ”taiteen johtomotiiveista”, kuten esimerkiksi Riitta Konttinen asian muotoilee artikkelissaan *Alastomia, puettuja ja naamioituja – reunamerkintöjä Suomen taiteen naiskuvien maskuliinisuuteen ja feminiinisyteen*.⁶ Femme fatalen on kuitenkin myös todettu olleen harvinainen suomalaisessa taiteessa.⁷ Tässä tutkielmassa argumentointi ei perustu löydetyn aineiston määrään, mutta samalla vältetään tekemästä liian laajoja johtopäätöksiä yksittäisten esimerkkien kautta. Löydetty aineisto määrittää, kuinka laajalti niiden edustama kuva on tulkittavissa todenmukaiseksi esitykseksi sanotuista teemoista.

Naista halventavia piirteitä on kuitenkin löydetty teoksista, jotka ehkä ilmeisimmiltä ja perinteisimmiltä tulkinnoiltaan ovat jotain muuta – tämä tarkastelutapa perustuu siihen yleiseen käsitykseen, että sukupuolten välinen sota oli niin läpitunkeva asia ajan yhteiskunnassa. Tämä tutkielma asettuu osaksi tätä tutkimushistoriallista jatkumoa, mutta ei perimmäiseltä tavoitteeltaan pyri purkamaan ja erittelemään yksinomaan yhteiskunnan naisvihamielisyyden tai yleisen epätasa-arvon piirteitä kuvataiteesta. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että edeltävä

⁶ Konttinen 1998a, 11.

⁷ Tällainen ambivalentti suhtautuminen eroottisia viettelijähahmoja kuvaavien teosten yleisyyteen/harvinaisuuteen liittyy siihen, että ulkomainen tutkimus, johon ymmärrys femme fatale -kuvatyypistä perustuu, pohjaa argumentointia pitkälti juuri yleisyyteen. Tämä tutkielma aloittaa tarkastelun siitä hypoteesista, että kuvatyyppejä on sekä yleinen, että harvinainen: harvinainen suhteessa moniin muihin Euroopan maihin, mutta tarpeeksi yleinen avatakseen seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyviä seikkoja yhteiskunnasta.

tutkimus on jo ansiokkaasti osoittanut tämän asian, ja jättänyt myöhemmälle tutkimukselle tilaa tarkastella aihepiiriä asian huomioon ottaen, mutta siihen yksinomaan keskittymättä. Per Faxneldin huomio ”The Decadent discourse of literally demonic femininity is more complicated than the extreme misogyny of the examples above might be taken to indicate”⁸ toimii hyvänä lähtökohtana myös tämän tutkielman näkökulmalle femme fatale -hahmojen kompleksisuudesta kuvataiteessa.

Sukupuolikysymysten ja seksuaalisuuden osalta Suomen taidehistoriassa on vielä runsaasti tutkittavaa. Ennen sukupuolentutkimuksellista paradigmanuutosta suomalaisessa taiteessa ei haluttu puhua eksplisiittisesti ainakaan ”epätavallisesta” seksuaalisuudesta ja sen jälkeen keskityttiin lähinnä sen synnyttämiin ongelmallisiin seksuaalisuuden esityksiin.⁹ Tämä tutkielma tarkastelee teoksia, joissa seksuaalisuus on aiheen puolesta itsestäänselvyys, ja sellaisena lähtökohtaisesti (ja elimellisesti sekä intentionaalisesti) vaarallista.

Tutkielmassa tarkastellaan aineistoa historiallisesti kontekstualisoivan kuva-analyysiin keinoin. Kuva-analyysit purkavat teoksiin kietoutuneita kulttuurisia merkityksiä, ei siis ensisijaisesti kuvan formaalia muotoa, innoittajia tai taiteilijan intentiota. Tarkoituksena ei ole häivyttää tekijää tai teosta, vaan ennemmin aloittaa tarkastelu hypoteesista ”erilaiset kulttuuriset diskurssit ohjaavat tekijänkin toimia, samoin lukijoiden/katsojien”¹⁰, kuten Juha-Heikki Tihinen väitöskirjassaan tiivistää Michel Foucault’n näkemyksen tekijän roolista. Vaikka siis aineistona on taidehistoriallinen kuvasto, tarkastelun kohteena on yhtä lailla kulttuuri-ilmapiiiri, joka kyseisen aineiston on synnyttänyt. Kuitenkin silloin, kun taiteilijan intentio on tavoitettavissa ja se edesauttaa kulttuuristen merkitysten kriittistä analysointia, myös sitä tarkastellaan.

Huolimatta naisvihamielisten teosten yleisyydestä kuvatyypin osalta, ei ole syytä olla ottamatta huomioon toisenlaistenkin merkitysten olemassaolon mahdollisuutta kuvatyypin sisällä. On selvää, että kun teos asetetaan misogynynen-feministinen akselille, tehdään samalla helposti implisiittinen laatuarvostelma: misogynynen taide on pahaa, jopa moraalitonta, ja feministisesti latautunut taide on hyvää ja progressiivista. Edellä esitelty paradigma on kuitenkin keskittynyt niin vahvasti paikantamaan näitä misogynynisia teoksia, että tässä

⁸ Faxneld 2014, 374.

⁹ Taidehistorian kirjoituksen deseksuualisoimisesta kts. esim. Kalha 2005, 231–233.

¹⁰ Tihinen 2008, 24.

tutkielmassa lienee tarpeellista tarkastella myös femme fatale -esitysten muita sisältöjä. Onko femme fatale -teoksista löydettävissä kaikuja naisten aseman muuttumisesta ja jopa paranemisesta, onko hahmoa käytetty esittämään jotain muuta kuin pahaksi koettua naiseutta, tai voivatko teokset olla keskellä Dijkstran esittelemää sukupuolten välistä sotaa neutraaleja tai vain toissijaisesti misogynian symboleja. Tämä lähestymistapa ei kiellä teosten tai kuvatyypin naisvihamielisiä elementtejä, vaan ne huomioituaan jatkaa tarkastelemaan muita teoksiin kietoutuneita kulttuurisia merkityksiä.

Aineiston etsiminen ja valitseminen on myös haasteellista: mikä lopulta tekee teoksen hahmoista kohtalokkaita tai petollisia? Tämän haasteen huomioon ottaen kunkin teoksen sisällyttäminen tähän tutkielmaan perustellaan niiden kohdalla. On myös tutkijan vastuulla analysoida, onko hahmojen pyrkimykset pyritty esittämään positiivisessa vai negatiivisessa muodossa eli mikä on tekijän suhde teokseen. Usein tähän on vaikuttanut myös taiteilijan oma sukupuoli: naistaiteilijoiden tekemiä teoksia on helpompi lukea naista voimaannuttavaksi kuin miestaiteilijoiden.¹¹ Myöhemmin tehtävissä kuva-analyyseissä tarkastellaan toistuvasti taideteosten mahdollisia femmefatalemaisia piirteitä. Kun teos ei eksplisiittisesti kuvaa esimerkiksi kirjallista kohtalokasta naista, on niiden kohtalokkaat piirteet vain yksi monista mahdollisista tulkinnoista. Aihepiirin käsittelyn ja tutkimustavoitteiden saavuttamisen kannalta on kuitenkin relevanttia pohtia myös näiden epäselvien tapausten potentiaalisia linkkejä kuvatyyppeihin, vaikka niiden osoittaminen kiistattomasti kohtalokasta naista kuvaavaksi olisikin enemmän tai vähemmän mahdotonta.

1.3. Keskeiset käsitteet ja rakenne

Femme fatale -kuvatyypin naishahmot ovat termin yksioikoisuudesta huolimatta moniulotteisia. Seuraavaksi esitellään tutkielman aineiston pohjalta eriteltyjä femme fatale -hahmojen eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia. Jaottelu on tutkijan oma, ja perustuu tutkimuskirjallisuuden asettamien suuntaviivojen kautta tämän tutkielman yhteydessä esiin tulleiden teoksien synteisiin, eikä sellaisena ole välttämättä sovellettavissa yleisemmin. Tutkimusparadigmaa ja sen jaotteluita tarkastellaan luvussa 2. Erilaisten tyyppien jaottelu avaa lähinnä sitä prosessia, jonka pohjalta aineistokartoituksessa teoksia laskettiin osaksi kuvatyyppejä:

¹¹ Konttinen 1998a, 12.

1) Aktiiviset viettelijät, jotka omakätisesti surmaavat, ovat naishahmoista eksplisiittisimmin femme fataleja. Tällaiset naiset usein saavat miehen laskemaan puolustuksensa ulkonäköään hyväksi käyttäen – osuvana esimerkkinä apokryfikirjojen Judit. On myös sellaisia aktiivisia viettelijöitä, jotka eivät omakätisesti surmaa miestä, mutta jotka ovat tästä huolimatta miehen kuoleman *primus motor*, kuten Salome. Joka tapauksessa nämä hahmot ovat kuolemaksi ja se on yksi heidän dominoivimmista attribuuteista. Näiden hahmojen lievemmät versiot ovat muuten toiminnaltaan samankaltaisia, mutta eivät aiheuta miehen kuolemaa, vaan jotain vähemmän epäonnista.

2) Nyanssiltaan toisenlaisen version muodostavat ne viettelevät hahmot, jotka aiheuttavat miehen turmion tai ongelman, mutta jotka viettelevät *nonchalant*, sattuman kautta, puolihuolimattomasti, omaksi huvikseen tai täysin selityksettä, irrationaalisesti. Tällaisia näyttäisivät olevan muun muassa syntiinlankeemuksen Eeva ja monet kuvataiteessa esiintyneet nymfihahmot. Viettelevä hahmo saattaa aiheuttaa myös sivullisia uhreja. Tämänkaltaisia hahmoja sisältävien teosten femme fatalemaisuuks onkin vahvemmin kiinni taiteilijan intentiossa.

3) Femme fatalen yhdeksi olomuodoksi muodostuivat vuosisadanvaihteessa monenlaiset kohtalokkaan alakulttuurin tai elämäntavan allegoriat, varietee-tähdet, prostituoidut ja joskus taiteilijoiden mallit, jotka ovat sellaisia hahmoja joiden kohtalokkuus piilee heidän itsensä ja oman kehonsa lisäksi tai sen sijasta myös heidän edustamassaan elämäntavassa – boheemissa, köyhässä ja epäkonventionaalisessa taiteilija- ja kaupunkielämässä, jonka vaarat kuvattiin moniin kuvataiteen teoksiin.

4) erotiikan ja kuoleman yhdistelmiä, joista on hankalaa löytää mitään kerronnallista narratiivia, voidaan myös toisinaan käsitellä femme fatale -teoksina. Niistä on löydettävissä paikoitellen selviä yhtäläisyyksiä aiemmin mainittujen kuoleman *primus motor* -hahmojen kanssa. Voidaan jopa ajatella, että paikoitellen nainen otti merkityssisällöltään viikatemiehen hahmon, vaikka ulkonäkö sitä ei välttämättä noudatellutkaan. Vertailukohtana toimii monet Félicien Ropsin (1833–1898) viikatenaiset, joissa hyvin konkreettisesti seksuaalisesti viehättävä nainen oli yhtä kuin kuolema-hahmo. Usein nämä hahmot ovat selvästi fantastisia.

5) Edellä mainittujen tyyppien lisäksi kuvatyypin joukkoon voidaan laskea myös kohtalokkaalla auralla ympäröityjä todellisia hahmoja, joita taiteilijat käyttivät malleinaan. Ne

ovat paikoin samankaltaisia kuin edellä mainitut vaarallisen elämäntavan allegoriat. Näyttelijöiden ja muiden esiintyjien kautta voidaan tarkastella ajan populaarikulttuurissa ilmenneitä femmefatalemaisista hahmoja. Tällaisten jossain määrin identifioitavissa olevien naishahmojen lisäksi on myös sellaisia aikalaiskontekstin tai lähihistorian hahmotyyppejä, jotka voidaan asettaa jossain määrin femme fatale -vahvan, kauniin ja vaarallisen naisen muottiin.

Femme fatale aiheuttaa kysymyksiä myös etymologisilta ja semanttisilta ominaisuuksiltaan. Tutkielmassa puhutaan sekä femme fatalesta, että sen kahdesta suomennoksesta: petollisesta naisesta ja kohtalokkaasta naisesta. Kohtalokas nainen on ehkä ranskankielisen vastineen suorempi käännös, mutta näkemykseni mukaan se jättää naiselle vähemmän toimijuutta. Hänen kanssaan olemisen sinetöi miehen kohtalon, tavalla tai toisella, mutta ei spesifioi onko nainen sen alkulähde. Terminä petollinen nainen taas osoittaa, että nainen omalla toiminnallaan ja tiedostetuilla tavoitteilla ajaa miehen turmioon, mitä pidetään usein femme fatale -hahmon keskeisenä piirteenä.

Tutkielma aloitetaan selvittämällä millä tavoin femme fatale -kuvatyyppejä on selitetty vuosisadanvaihteen kuvataiteessa. Kyseisessä luvussa eritellään kolme keskeisintä femme fatale -taustalla vaikuttanutta kulttuurista ilmiötä, jotka tutkijat ovat havainneet eurooppalaisen, ja erityisesti ranskalaisen taiteen osalta. Tämän jälkeen tutkielmassa tehdään katsaus aiheeseen liittyviin suomalaisen kulttuurin erityispiirteisiin kontekstiksi teosanalyysille. Kontekstualisoinnin jälkeen käydään läpi Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tehtyjä femme fatale -teoksia. Aiheet on jaettu kolmeen yläkategoriaan ja yhdeksään alakategoriaan. Teokset käydään läpi kategorisoinnin mukaisessa temaattisessa järjestyksessä. Tutkimusekonomisista syistä kuva-analyysit on pidetty suppeina ja teokset esitetään lähes luettelomaisesti: kulttuuristen merkitysten analysointi on jätetty lukuun 5, jossa kontekstualisoidaan käsitelty kuva-aineisto ja tehdään induktiivinen päätelmä siitä, mitä femme fatale -teokset kertovat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Suomen seksuaali- ja sukupuolikäsityksistä ja muista niihin kietoutuneista kulttuurisista merkityksistä.

2. Tutkimuskohteena kohtalokas nainen

Kuvatyypin tutkimuksessa on selvästi havaittava sukupuolentutkimuksellinen ja feministinen paradigma, joka on ollut vallitseva jo ainakin 1980-luvulta saakka. Tämän myötä myös naiskuvasto ja femme fatale -kuvatyypit nähtiin vallinneen yhteiskuntajärjestelmän problematiikan kuvallisina todisteina. Tutkimusperinne on synnyttänyt laaja-alaisesti sukupuolentutkimuksellisia taidehistorian tutkimuksen malleja. Käsillä olevan aiheen osalta keskeisimmäksi nousevat seuraavat femme fatale -kuvatyyppejä selittävät teoreettiset mallit: 1) pyhimys/prostituoitu-dikotomia, 2) läpitunkeva ja järjestelmällinen naisviha, 3) sukupuoliroolien murenemisen aiheuttama stressireaktio ja 4) dekadentti rappion ihannointi.

Tutkielmat ovat harvemmin määritelleet tai käsitteellistäneet femme fatale -hahmoa sen tarkemmin. Näkemys hahmon luonteesta on kuitenkin yhtenäinen, joten oletettavasti tutkijat eivät ole kokeneet hahmotyypin ja sen piirteiden erittelyä välttämättömäksi. Pohjustuksena lukuun toimikoot Pirjo Lyytikäisen luonnehdinta hahmotyypistä:

”Kirkolle ja kirkkoisille nainen oli vanhastaan paholaisen ase, joka viettelee miehen, pahan ruumiillistuma omenaa tarjoavan Eevan hahmossa. Vuosisadanvaihteessa tämä käsitys sai erilaisten femme fatale -hahmojen muodossa keskeisen sijan kirjallisuuden ja taiteen symbolikuvien joukossa. Syntisen Eevan perintöön oli silloin liittynyt 1800-luvun naista koskeva ’tieteellinen’ ajattelu. Edellisellä vuosisadalla alkanut naisen erilaiseksi käsittäminen ja erojen korostus huipentui. Nainen hahmottui ihmislajin degeneroituneeksi muunnokseksi, jota haluttiin lähes pitää omana lajinaan. Naisen vetovoima mieheen perustui vain miehessä säilyneisiin alempiin vaistoihin – eläimeen miehessä.”¹²

Enemmän tai vähemmän samankaltaisen hahmotelman voisi eritellä muistakin seuraavaksi käsiteltävistä tutkimuksista.

¹² Lyytikäinen 1997, 123–124.

2.1. Misogynia

Kohtalokkaita naisia voidaan tarkastella naisvihamielisen kulttuurin synnyttämänä naista demonisoivana hahmona. Tällöin naishahmon osalta keskitytään sille annettuihin petollisiin piirteisiin, fatalistisuuteen ja ylipäänsä naishahmon kammottavaan olemukseen. Kuvatyyppejä on tälle erityisen otollinen, sillä hahmoilla on *ipso facto* negatiivisia piirteitä. Bram Dijkstran vuonna 1986 julkaisema *Idols of Perversity: Fantasies of the feminine evil in fin-de-siecle culture* käsittelee pieteetillä vuosisadan vaihteen eurooppalaisen kuvataiteen misogyniaa sen kaikissa muodoissa, myös femme fatale -aiheiden osalta. Dijkstran johtopäätös oli jokseenkin yksioikoinen: vuosisadan vaihteessa valtaosa naiskuvastosta kuvataiteessa oli täynnä naisvihaa ja esimerkkejä ”sukupuolten välisestä sodasta”, joka oli syntynyt yhteiskunnan murroksesta. Hänen mukaansa tieteen uudet suuret teoriat, talouden kehitys ja kulttuuriympäristö loivat ”erityisen intellektuellin tilanteen”, joka vaikutti perustavanlaatuisesti siihen, kuinka vuosisadan vaihteessa ja sen jälkeen ymmärrettiin sukupuoli, luokka ja rotu. Huonosti sulatetut ja vain osittain ymmärretyt tieteen teoriat saivat miehen uskomaan, että sukupuolten epätasa-arvo oli luonnonlaki ja naisen pyrkimykset emansipoitua olivat perverssejä ja epäluonnollisia, ja ne olivat estettävä keinolla millä hyvänsä. Tämä johti sotaan naista vastaan, joka oli yhtä tuhoisa kuin sodat yleensä.¹³ Dijkstra analysoi kuvataidetta yhtenä tämän sodan taktiikoista. Esittelen lyhyesti Dijkstran tekemiä tämän tutkielman kannalta relevantteja kategorisointeja, jotka osaltaan valottavat misogynian ikonografiaa ja sen tutkimushistoriaa.

Darwinin evoluutioteoria julkaistiin vuonna 1859. Jo aikanaan ylistetyn tutkimuksen oheistuotteena syntyi kuitenkin ajatusmalleja, joita Dijkstra purkaa osana misogynynista taidetta. Dijkstra käsittelee tässä yhteydessä sosiaalidarvinismia, jonka mukaan evoluutioteoria, ja etenkin luonnonvalinnasta seuraava kelpoisimman eloonjääminen, nähtiin perusteena kaikkien heikompien ihmisryhmien (näin ollen myös naisten) huonoon asemaan ja mahdollisti myös näin niiden alistamisen.¹⁴ Dijkstra esittää kirjassaan useita tunnettuja ja joitakin jokseenkin unohdettuja tiedemiehiä ja heidän rakentamiaan syy-seuraussuhteita eläinten ja naisten yhtäläisyyksistä ja naisen atavismista. Atavismilla viitataan ilmiöön, jossa lajista on löydettävissä piirteitä sen edellisistä kehitysvaiheista niin fyysisesti kuin psyykkisestikin.¹⁵

¹³ Dijkstra 1986, vii.

¹⁴ Ibid., 160–162.

¹⁵ Esimerkiksi monirintaiselle Efesuksen Diana -aiheelle saatiin näin tieteellinen selitys. Analogioita rakennettiin myös esimerkiksi paviaanien ja naisten polyamoristen tendenssien välille. Kts. esim. Dijkstra 1986, 238, 290.

Naiset yhdistettiin sen avulla ihmisrodun ohella myös alempiin eläinlajeihin, mikä oli omiaan selittämään miesten valta-aseman oikeutusta. Tämän – nyt absurdirina näyttäytyvän, mutta tuolloin täysin validin tieteellisen tuloksen – ajatuskaaren merkitys korostuu esimerkiksi sfinksi-aiheessa. Myös naisten hysteriaa tutkittiin vuosisadanvaihteessa paljon, tunnetuimpina Charcot’n hysteriatutkimukset, joista pidettiin myös esityksiä ja joista on säilynyt kuvia.¹⁶ Tieteen esittämät seikat eivät kuitenkaan näyttäydy koherentteina: kun naisen katse näytettiin ei-hysterisinä, sammuneena ja tyhjänä, oli myös se merkki naisen yleisestä mentaalisesta heikkoudesta.¹⁷ Dijkstran mukaan myös tuona aikana eurooppalaisessa taiteessa yleinen tanssivat naiset luonnossa -aihe oli näennäisen viattomasta ulkomuodostaan huolimatta ennen kaikkea sellainen, joka esitti naiset seksinhimoisina, hysterisinä ja näin ollen alkukantaisille vieteilleen antautuneina.¹⁸ Samankaltaisista sytykkeistä syntyneet metsissä makoilevat naiset – Dijkstran mukaan ”Nymphs with the broken back” – kutsuivat ajan aggressiivisen mieskatsojan ottamaan heidät väkisin.¹⁹ Patricia Mathews viittaa samanlaisten kuvien naisten olemukseen termillä ”sexual availability and submissiveness” – vaikka tutkijoiden johtopäätökset ovat lähellä toisiaan, on puhetapa muuttunut.²⁰ Nämä hahmot ovat kuitenkin passiivisia, eikä sellaisina femme fataleja. Ne kuitenkin kontribuoivat ongelmalliseen naiskuvien kokonaisuuteen: epärationalinen ja hysterinen nainen on monessa femme fatale -hahmossakin läsnä.

Dijkstra käsittelee laajasti myös femme fatale -hahmoja. Hän muotoilee seuraavista hahmoista omat kategoriansa: mainadit (eli Dionysoksen seuraajat, tunnetaan myös bakkanteina), seireenit, käärmenaiset, sfinksit, vampyyrit ja mestatun miehen pään papittaret (eli Salome ja Judit).²¹ Dijkstra tarkastelee mainadeja dekadenssin ruumiillistumina. Dijkstran lähestymistavassa mainadeja analysoidessa tarkastellaan, kuinka naista käytettiin negatiivisten asioiden esittämisenä, ei niinkään dekadenssia itseään. Seireenejä hän käsittelee kuvina maskuliinisten ja atavististen tendenssien biseksuaalisina hirviöinä,²² käärmenaisia ja sfinksejä naisen eläimellistäjinä, vampyyrejä verenhimoisen naisen yleisesityksenä,²³ ja mestatun

¹⁶ Kts. esim. Mathews 1999, 76; Konttinen 1998a, 12–13.

¹⁷ Dijkstra 1986, 180.

¹⁸ Ibid., 244.

¹⁹ Ibid., 99–101.

²⁰ Mathews 1999, 172.

²¹ Dijkstra 1986, Luvut 8–11.

²² Ibid., 258.

²³ Dijkstra mainitsee tähän johtaneista syistä mm. kuukautisten aiheuttaman verenhukan. Dijkstra 1986, 334–335.

miehen pään papittaria miehen kastroivina sadisteina.²⁴ Edellä mainitut murhanhimoiset ja raa’at naiset olivat Dijkstran analyysin mukaan ääriesimerkkejä jo edellä mainituista misogyyneisistä ilmiöistä.

Dijkstran tutkielma on päätelmissään kovasanainen. Lähestymistapa ja se, minkälaisiin merkityksiin tutkielma keskittyy, tulee selvästi esille jo tutkielman ensimmäisessä luvussa, kun Dijkstra kertoo osoittavansa, että juuri tämä sukupuolten sota mahdollisti myös holokaustiin johtaneet rotuopit.²⁵ Tällaisten syy-seuraussuhteiden osoittaminen vaatii perinpohjaista syventymistä vihan ja raa’an vallankäytön maailmaan kyseessä olevana aikakautena, eikä juurikaan jätä tilaa toisenlaisten nyanssien tarkastelulle. Dijkstraa voi kuitenkin arvostella liian yksipuolisesta katsomistavasta ja ennalta määrätyistä tuloksista – vastaavidenssi ohitetaan hyvin lyhyenä sivuhuomautuksena.²⁶ Myös tutkimustuloksiin sopimattoman taiteen huomiotta jättäminen heikentää osaltaan Dijkstran argumentointia johtopäätösten puolesta. Miestaiteilijoiden erilaisten naiskuvien lisäksi Dijkstra ei myöskään tarkastele kunnolla naistaiteilijoiden taidetta, ja itseasiassa esittää, että naistaiteilijat olivat mieskollegoitaan konservatiivisempia, jotta olisivat tulleet otetuiksi vakavasti.²⁷ Suomalaiseen taiteeseen yllä esitetyt jaottelut näyttävät sopivan vain paikoitellen: tämän tutkimuksen tutkimusaineisto on suurimmalta osin toisenlaista, kuin Dijkstran tutkimuksessaan esittämä aineisto.²⁸

Samankaltainen näkökulma on myös Elizabeth Menonin *Evil by Design – The creation and marketing of the femme fatale*ssa, joka selvittää ranskalaisessa salonkitaiteessa 1885–1900 esiintyneiden femme fatale -hahmojen syntyperää. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää populaarikulttuurissa (aikakauslehdissä, kirjallisuudessa, julisteissa ja koristetaiteessa) esiintyneitä kohtalokkaita naisia, jotta samankaltaisten hahmojen esiintyminen salonkitaiteessa voitaisiin ymmärtää paremmin. Menon huomauttaa, että kyseiset lähteet pitävät sisällään ”sosiaalisen karikatyyrin”, tapakulttuurin, joka on keskeisessä osassa femme fatalen tutkimuksessa. Femme fatale -hahmon hän sitoo vahvasti termiin *filles d’Eve*, Eevan tyttäret, joka viittaa ajan ajatukseen naisista perisynnin syyllisinä ja siihen taipuvaisina.²⁹

²⁴ Dijkstra 1986, 376–377.

²⁵ Ibid., vii, 274–275, 401.

²⁶ Kts. esim. Dijkstra 1986, 151–152.

²⁷ Dijkstra 1986, 97.

²⁸ Edellä mainitun kuva-aineiston huomiotta jättämisen lisäksi on kuitenkin huomautettava, että Dijkstran esittelemä valtava aineisto tukee hänen tekemiään tulkintoja.

²⁹ Menon 2006, 3.

Menon katsoo yhteiskunnan soveltaneen kristillistä mytologiaa seuraavasti: Eeva aiheutti syntiinlankeemuksen, mutta Neitsyt Maria hyvitti sen synnyttämällä. Abortti nähtiin ennen kaikkea osana feminismiä ja todisteena ”uuden naisen” hirveydestä – tämä synnytti taidetta, jossa (femme fatale) nainen esitetään yhdessä sikiön kanssa.³⁰ Tällöin naisen, eli Eevan tyttären, ei katsottu täyttävän ennalta määrättyä kohtaloaan synnyttämällä ja näin hyvittämällä Eevan syntiä.³¹ Menon lähestyy aihettaan sukupuolentutkimuksellisesta näkökulmasta ja keskittyy osoittamaan, minkälaisia merkkejä aineistosta löytyy todisteina ajan anti-feminististen tahojen peloista, ja minkälaisena kuvastona se purkautui.

2.2. Epävarma miehuus

Kohtalokkaan naisen stereotypian syntymistä ja olemusta voidaan tarkastella myös mieheyden kategorian kautta, jolloin naishahmoja tarkastellaan tavalla, jolla pyritään selvittämään miessukupuolen kategorian luonnetta kyseisenä aikana. Toisin sanoen voidaan ajatella, että miestaiteilijat ovat rakentaneet omaa identiteettiään välillisesti femme fatale -hahmon kautta, sen edustaen sitä, mitä he itse eivät ole – femme fatale -naisen voi ajatella näyttäytyneen mieheyden vastakohtana. Miestaiteilijat ovat saattaneet myös projisoida omia tuntemuksiaan aihepiiristä kohtalokkaan naisen hahmoon.

Patricia Mathews on teoksessaan *Passionate Discontent – creativity, gender, and French symbolist art* (1999) käsitellyt sekä naistaiteilijoita, että taiteen naiskuva. Mathews tarkastelee teoksessa yksinomaan symbolistista taidetta, mutta tekee joitain yleispäteviä tulkintoja, jotka koskevat koko taidekenttää. Hän nostaa femme fatale -teosten sytykkeiksi seuraavia teemoja: pelon nousevan naisliikkeen edessä, epävarmuuden seksuaalisuuden roolista henkisyiden tavoittelun ohella ja maskuliinisuuden kategorian hallitsemattoman kehityksen.³² Mathews käsittelee naisen esittämisen kolmea toposta: femme fatalea, pyhimystä ja androgyyniä. Aiemmin mainitun pyhimys/prostituoitu-dikotomian rinnalle on nostettu androgyyni. Näistä kaksi ensimmäistä kuvaavat naisen kapeaa roolia, jossa nainen voi olla joko groteskin yliseksuaalinen ja degeneroitunut femme fatale tai aseksuaalinen ja neitseellinen pyhimys. Tämä dikotomia määrittäi hänen mukaansa ei pelkästään Ranskan vaan koko Euroopan kuvataidetta. Hän huomauttaa, että femme fatalen kuvaaminen varioi maasta toiseen, mutta

³⁰ Menon 2006, 203.

³¹ Ibid., 226.

³² Mathews 1999, passim.

kuvasi aina jollain tasolla sitä, kuinka naiset saattoivat tulla ”vaarallisen seksuaaliseksi”, mikäli edellä mainitun hyvän naisen tyyppin ”neitseellinen moraali” menetettiin.³³ Tätä hypoteesia seuraten myös tässä tutkielmassa tarkastellaan teoksia, joista on tulkittavissa tällainen neitseellinen moraali ja sen menettäminen. Androgyny oli poikkeuksetta androgyni mies. Androgyni nainen oli kummajainen ja uhkasi yhtä lailla mieheyttä astumalla sen alueelle. Miesandrogyni korosti Mathewsin mukaan homososiaalista yhteyttä miesten välillä ja edelleen miesten kykyä transsendentaaliin ja spirituaaliseen itsetietoisuuteen – ainakin symbolisteille se oli yksi keskeisimmistä taiteen tekemisen tavoitteista – joka ei sukupuolettomana ollut vaarassa joutua femme fatale viettelemäksi.³⁴ Hän toteaaakin, että näiden kolmen kuvatyypin ympärille kietoutuu epäsuorasti myös taiteilijoiden oma maskuliinisen itsetietoisuuden etsintä. Androgyniuden edustama ihanne oli tuttu myös suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa, ennen kaikkea symbolistisen taidesuunnan yhteydessä.³⁵

Femme fatale syntyi Mathewsin mukaan ennen kaikkea naiseuden patologisoinnista ja miesten pelosta naisia kohtaan. Patologisointi kohdistui naisasialiikkeen synnyttämään *uuteen naiseen*.³⁶ Emansipaatio ja sitä ajavat naiset pyrittiin selittämään epäluonnollisina, perversseinä ja sairaina. Naisasianaiset esitettiin pahoina naisina, jotka halusivat tuhota perheen ja kotitaloudet, jopa tappaen rakkauden. Mathews kuittaa tämän ja yhteiskunnan misogynian lyhyesti ”The characterization of women during the last decades of the nineteenth century as biologically, socially, and intellectually inferior is well documented”³⁷ ja jatkaa tarkasteluaan ranskalaisen symbolismin erityispiirteisiin. Samankaltainen lähestymistapa on käytössä myös tässä tutkielmassa: naisten kuvaaminen kuvataiteessa usein alempiarvoisina ja vähäisempinä suhteessa mieheen ymmärretään yleisenä ja toistuvana piirteenä, mutta sen paikkaansa pitävyyttä Suomen kuvataiteen femme fatale -taideteoksissa tarkastellaan tapauskohtaisesti.

Mathews tiivistää johtopäätöksissään symbolistisen estetiikan suhteen naiseen (ja teoksessa esimerkkinä käytetyn femme fatale) seuraavasti: ”’Woman’ was one of the necessary other onto which the male homosocial establishment displaced its fears and desires, and through

³³ Mathews 1999, 86–93.

³⁴ Ibid., 123–125.

³⁵ Sarajas-Korte 1966, 162–167.

³⁶ Termi uusi nainen, (*the new woman* tai *femme nouvelle*) viittaa moderniin naiseen, joka ei asettunut alistettuun asemaan, vaan näyttäytyi aktiivisena toimijana. Pitkälti naisasialiikkeen naiskuvaan viittaava termi. Mathews 1999, 65–67.

³⁷ Mathews 1999, 70.

which it defined its superiority”.³⁸ Hän esittääkin, että naisen roolia kuvaa paremmin luonnehdinta sivullisesta uhrista, kuin pääasiallisesta kohteesta. Hän kuitenkin jatkaa huomauttaen, että femme fatalen epäsovelias seksuaalisuus oli keskeistä naisen toiseuden, ja samalla miehen aseman, ylläpitämiseen. Jossain määrin misogynisyyden perusteeksi on siis perustaltaan sama kuin Dijkstralla, mutta hän tarkastelee sitä eri näkökulmasta.

Suomalaista taidetta tutkiessa arvokkaaksi osoittautuu Mathewsin huomio kuinka äärimmäiset ja ahdistavat naiskuvat pystyivät Pariisissa olemaan esillä laajasti ja vailla suurempaa vastustusta, sillä pariisilainen yleisö oli ensinnäkin tottunut naiseuden raakaan kuvaukseen mainoskuvastosta alkaen ja kuinka se oli tuona aikana sofistikoitunutta ja tällaisesta kuvastosta kyltynyttä.³⁹ Näyttäisi siltä, että mainoskuvasto ei Suomessa ollut yhtä groteskia kuin Menonin tarkastelun kohteena olleessa Ranskassa, vaikka suomalaisesta lehtikuvastosta löytyy varsin runsaasti femme fatale -hahmoja. Joka tapauksessa voidaan olettaa, että helsinkiläinen yleisö ei ole ollut aivan yhtä tottunut vastaavaan kuvastoon, mikä vaikutti varmasti myös sen yleisyyteen Suomessa.

2.3. Dekadenssi ja femme fatale

Kohtalokas nainen on usein ymmärretty dekadentin maailmankuvan luomuksena. Pirjo Lyytikäinen määrittelee Salomen ja samalla kaikki femme fatale -hahmot dekadenssin kiinteäksi osaksi:

”Salome on dekadenssin luomus, mutta samalla dekadenssin symboli. Mutta hänen nimensä on leegio dekadenssin kirjallisuudessa ja taiteessa: hän on Eeva ja Lilith, hän on Kleopatra, Maria Madgaleena tai Judith, häntä luonnehtii nimitys seireeni, vampyyri, merenneito, sfinksi, häntä kuvataan kissapedoksi, käärmeeksi tai upottavaksi suonsilmäksi.”⁴⁰

Näyttäisi siis siltä, että dekadenssin yhteydessä voimme olettaa näiden mainittujen hahmojen olevan yksi ja sama, milloin minkäkin valeasun ottava dekadenssin ruumiillistuma. Femme fatalea tarkasteltaessa ei siis aina olekaan ehkä syytä keskittyä hahmon identiteettiin itsessään,

³⁸ Mathews 1999, 214.

³⁹ Ibid., 90.

⁴⁰ Lyytikäinen 1998, 11.

vaan niihin piirteisiin, joita hänelle on annettu. Dekadenssin ja femme fatale välille on vedetty yhtäläisyysmerkki: hahmo on nähty dekadenssin ruumiillistumana,⁴¹ degeneroituneen ihmisen arkkityypinä, johon kuvataiteessa ladattiin kaikki, mikä ihmisessä näkyi rappiotilana.

Kirjallisuuden femme fatale -tutkimuksen ”patriarkka”, kuten Lyytikäinen asian ilmaisee, Mario Praz tarkastelee teoksessaan *Romantic Agony* (1954) romantiikan ja dekadenssin eroottista herkkyyttä (*erotic sensibility*) ja käsittelee myös tämän tutkimuksen aihepiiriä – eroottisuuden, viettelevyyden ja kuoleman yhtymäkohtia.⁴² Hän toteaa ensinnäkin aiheen olevaan universaali ja tunnettu kaikilta kirjallisuuden aikakausilta, ja perustelee tätä ”ilmiselvää lausumaa” sillä, että kirjallisuus on aina ollut tavalla tai toisella yhteydessä oikeaan elämään, ja oikea elämä on aina tarjonnut enemmän tai vähemmän täydellisiä esimerkkejä ylimielisistä ja julmista naishahmoista, jolloin ne päätyvät kirjallisuuteen väkisinkin.⁴³ Tämä auttamattoman karkea tapa ilmaista asia sisältäneen kuitenkin femme fatale -hahmon syntyperän: taide on aina tarvinnut kerrontaansa niin hyviä kuin pahojakin roolihahmoja, niin naisia kuin miehiäkin.

Sukupuolentutkija ja uskontotieteilijä Per Faxneld osoittaa laajassa väitöskirjassaan *Satanic Feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture* (2014) kuinka naisasialiike otti noin vuosina 1880–1910 omakseen ja hyödynsi alun alkaen naisten demonisointiin tarkoitettuja symboleja. Kirjan luku *Subversive Satanic Women in Decadent Literature and Art* käsittelee satanistisia naisia (eli lähes poikkeuksetta femme fataleja) dekadentissa kirjallisuudessa ja kuvataiteessa, jotka olivat jollain tapaa vallankumouksellisia. Tämän tutkielman kannalta kiinnostava tulkinta Faxneldin teoksessa on etenkin dekadentin ja tällöin myös symbolistisen taiteen osalta se, että siihen oli niin vahvasti sisäankirjoitettu rappion ja epänormatiivisuuden ihannointi, että raaimmatkin naiskuvat ovat väistämätön seuraus dekadentista maailmankuvasta.⁴⁴ Faxneld tiivistää aiemman tutkimuksen lähestymistapojen näkemykset: osa tutkijoista on tulkinnut femme fatale syntyneen naisten tasa-arvopyrkimysten miesten hegemoniselle valta-asemalle aiheuttamasta uhasta, mutta toisaalta joidenkin ehdottaneen sen olevan väistämätön seuraus yleisestä dekadentista maailmankuvasta.⁴⁵ Naisvihana ilmenevät teokset olisivatkin tällöin ennemmin yhteiskuntavihaa.

⁴¹ Bel 2003, 56.

⁴² Praz 1954, vii.

⁴³ Ibid., 189.

⁴⁴ Faxneld 2014, 374.

⁴⁵ Ibid., 374.

Dekadenssin ja emansipaation sukupuolikäsitykset kohtasivat kritiikkiä samasta lähteestä, konservatiiveilta, jotka puolustivat vallitsevaa sukupuoliroolitusta. Faxneld huomauttaa dekadenttien miestaiteilijoiden olleen itsetietoisien naisellisia – Mathews teki saman johtopäätöksen symbolistitaiteilijoista – ja linkittää myös uuden naisen itsetietoiseen miehekkyyteen.⁴⁶ Näin hän esittää dekadentin mieheyden ja uuden naiseuden muodostaneen yhdessä uudenlaisen epänormatiivisen sukupuoliroolituksen. Hän ei väitä dekadenssin olleen sukupuolirooleiltaan ongelmaton, mutta osoittaa sen olleen toisinaan myös suoran feminististä.⁴⁷ Viitaten erityisesti femme fataleen ja sen esityksiin taiteessa, Faxneld tiivistää feminismiin mahdollisuuden niissä seuraavasti: ”To some extent, therefore, Decadence and the more or less feminist attempts to move away from conventional gender roles overlapped” – hän huomauttaa kuitenkin, että kokonaisuutena dekadenssi oli taidesuuntauksena syvästi misogyninen.⁴⁸

Femme fatale -hahmoja voidaan tarkastella siis keskittyen myös niille annettuihin vahvoihin ominaisuuksiin: ne ovat, ajalle melko epätyypillisesti, kuvia vahvoista ja itsetietoisista naishahmoista, joiden valtasuhde mieheen voidaan nähdä nurinkurisena: femme fatale -hahmolla on usein valta yli miehen. Femme fatale -aiheet eivät myöskään aina ja poikkeuksetta kannalta syntyänsä sukupuoleen liittyvää negatiivista painolastia, vaikka sen on edellä käsitellyissä tutkimuksissa osoitettu olevan keskeinen osa niitä. Suurta osaa vuosisadan vaihteen femme fatale -kuvastosta on hankalaa tulkita millään lailla naiseutta kultivoituneesti käsitteleväksi, saati naisasiaa ajavaksi. Dijkstrakin kuitenkin huomauttaa petollisten viettelijättärien olevan itseasiassa helpotus taidekentällä, jossa naista esitetään lähinnä heikkoina ja kyvyttöminä objekteina. Hän antaa tästä esimerkkinä Andrea Carlo Lucchesin (1860–1924) *The Myrtle's Altar* (n. 1891) -veistoksen, joka hänen mukaansa – jopa seksuaalisessa aggressiivisuudessaan ja (miehen) tuhoamisvimmassaan – palauttaa naiselle jonkinlaisen inhimillisyyden ja ajattelevan olennon roolin. Hän huomauttaa myös, että tuona aikana yläluokan naisten parissa tuli muodikkaaksi teetättää muotokuvat edellä mainitun kaltaisessa tyyliin.⁴⁹

⁴⁶ Faxneld 2014, 376; Mathews 1999, 65.

⁴⁷ Dekadenssista ja sen naiskuvasta: Faxneld 2014, 374–379.

⁴⁸ Faxneld 2014, 437.

⁴⁹ Dijkstra 1986, 251–252.

Tämän näkökulmien tarkastelun pohjalta on havaittavissa, että femme fatale on yksiselitteisyydestään ja tavallisuudestaan huolimatta pinta, jonka avulla on tarkasteltu laajasti vuosisadanvaihteen yhteiskunnan eri ilmiöitä. Se sopii yhtä lailla epätasa-arvoisen yhteiskuntajärjestelmän analysointiin, miestaiteilijoiden identiteettikriisien tarkasteluun, taiteellisten tyyliuuntien erityispiirteiden havainnointiin, ja naisasialiikkeen ajaman uuden naisen manifestoitumisen havaitsemiseen. Seuraavaksi tarkastellaan asiaan liittyvien ilmiöiden piirteitä juuri suomalaisessa yhteiskunnassa, ennen kuin siirrytään tarkastelemaan kuvataiteen aineistoa.

3. Suomalainen konteksti 1880–1925

Tässä luvussa tarkastellaan edellä käsiteltyihin aihepiireihin vaikuttaneiden kulttuuristen ilmiöiden tilaa Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Käsillä olevasta kuva-aineistosta käy ilmi, että kulttuuristen merkitysten selvittämiseksi edellä mainittuja teorioita ei voida suoraan soveltaa suomalaiseen taiteeseen, vaan on selvitettävä joitain suomalaisen kulttuuri-ilmapiiirin ominaisuuksia, jotta teorioita voidaan tarkastella kriittisesti ja soveltaa niitä onnistuneesti.⁵⁰ Tätä varten tarkastellaan aihepiiriä sivuavaa suomalaista tutkimusta, joista rakennetaan yleinen viitekehys siitä, mikä Suomessa vaikutti *femme fatale* -hahmon esittämiseen ja miten se täällä koettiin. Käsiteltävät teemat ovat Suomen valtiollis-poliittinen tilanne, naisasialiike, prostituutio, seksuaalisuuskäsitykset, dekadenssi ja viihdekulttuuri.

Valtiollis-poliittisen tilanteen osalta usein avantgardistisenkin taiteen mahdolliseksi tekemä yhteiskunnan kaupungistuminen, teollistuminen ja porvarillistuminen tapahtui myös Suomessa 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla.⁵¹ Suomi kuului lähes koko tutkielman tarkasteleman ajan Venäjään, mutta kansallisuusajattelu vaikutti vahvasti yhteiskunnassa kulminoituen lopulta vuoden 1917 itsenäistymiseen. *Femme fatale* -hahmojen osalta tämä on merkittävää jo siitä syystä, että kansallismielinen ajattelu suhtautui varauksella ulkomaisiin vaikutteisiin, jollaisia *femme fatale* -hahmot pääasiassa olivat.⁵² Kirjallisuudessa hahmotyyppiä käytettiin myös tsaarinvallan vastustamisen välineenä – kirjallisuudessa toistuvasti esiintynyt venäläinen viettelijätär korosti kaiken epäfennomaanisen, etenkin venäläisen, pahuutta.⁵³ Tämä, ja näin ollen myös jo aiemmin mainittu ulkomaisen rappion epäsopivuus suomalaiseen kansallisidentiteettiin saattoi osaltaan myös synnyttää *femme fatale* ja suomalaiseen taiteeseen. Kansallisuusaatteen vaikutus on siinä mielessä ambivalentti, että teoksien syntyminen ja niiden puuttuminen voidaan molemmat ymmärtää sen seurauksena.

Seksuaalisuuskäsitysten ja sukupuolimoraalin muutos voidaan Euroopassa paikantaa vuosisadanvaihteeseen. Sama murros tapahtui myös Suomessa. Sukupuolimoraali oli pitkään

⁵⁰ Kuten tässä luvussa käy ilmi, Suomessa oltiin sekä taiteen, että yhteiskunnan normien osalta puritaanisempia kuin edellä käsiteltyjen tutkimusten kohteena olleessa Ranskassa.

⁵¹ Nieminen 1950, 10–18.

⁵² 1800-luvun kansallistunteen keskeisin eepos Kalevala ei sisältänyt *femme fatale* -hahmoja, ei ainakaan sellaisia kuin tässä tutkielmassa tarkastellaan, kauniita ja vietteleviä pahansuopia naisia. Louhi on teoksen potentiaalisin *femme fatale*, ja vaikka usein rumana kuvattu hahmo on moniulotteisempi, ja se liitettävissä viimeistään tyttäriensä kautta viettelykseen, ei hahmon esitykset taiteessa vastaa viettelevän vaaran kuvaamista.

⁵³ Lappalainen 2000, 197.

perustunut kristilliselle opille ja sitä määritteli uskonto, Suomessa pääasiassa evankelis-luterilainen kirkko. Kirkko edusti asian suhteen konservatiivista ja puritaanista kantaa, joka oli huomattavan erotiikkavastainen ja hyväksyi seksin vain lisääntymisen yhteydessä ja silloinkin kielsi siitä saatavan nautinnon. Kirkon moraalikäsityksiin perustui pitkälti myös suomalainen lainsäädäntö.⁵⁴ Edellä mainittu yhteiskunnallinen kehitys sai aikaan kuitenkin maallistumisen, joka vähensi kirkon auktoriteettia ja petasi alaa vapaammille seksuaalisuuskäsityksille. 1880-luvulle tultaessa muutos kiihtyi, ja viktoriaaniset moraalikäsitykset hiljalleen hävisivät. Evoluutioteoria ei saanut vahvaa jalansijaa ja esimerkiksi kirjallisuuslehti *Valvojassa* ei hyväksytty liberalismia, joka jätti huomioitta esteettisen kauneuden ja moraalin vaatimukset kirjallisuudessa.⁵⁵ Kirjallisuudessa alkoi kuitenkin esiintyä vapaampaa seksuaalisuuden kuvausta, myös sellaista joka ei vastannut yleistä moraalikäsitystä.⁵⁶ Ne tahot, jotka kuitenkin ajoivat erotiikan arvostusta tarkoittivat sillä lähinnä rakkausavioliiton tärkeyttä – tästä näkökulmasta femme fatale oli vääränlaista erotiikkaa.⁵⁷

Seksuaalisuuskäsitysten soveltaminen femme fatale -teosten analysoimiseen on haastavaa näiden, jälleen ambivalenttien, kehityskulkujen takia. Siihen kietoutuu 1880-luvun sukupuolimoraalin suuri kysymys: kaksinaismoralismi. Viktoriaanisella ajalla pidettiin selviönä sitä, että nainen on lähtökohtaisesti epäeroottinen olento, jolla ei ole omia mielihaluja, kun taas miehellä vastaavia mielihaluja pidettiin luonnollisina.⁵⁸ Yhteenvetona voitaisiin ajatella, että seksuaalisuuskäsitysten vaikutus taiteeseen on kaksijakoinen:⁵⁹ toisaalta puritaaniset käsitykset jarruttivat muun muassa femme fatale -teosten syntyä, mutta toisaalta vuosisadanvaihteessa kiihtynyt vapaamielisyyden ajattelumalli mahdollisti ainakin ne teokset, jotka nyt tunnetaan. Yhteiskunnassa radikaaleimpia ajatuksia edustaneet tahot, kuten kirjallisuuslehti *Valvoja* ja naisasialiike, olivat kuitenkin myös samoja, jotka kritikoivat monia taiteen piirteitä, esimerkiksi dekadenssia, jotka mahdollisesti olisivat saattaneet synnyttää femme fataleja.⁶⁰

⁵⁴ Nieminen 1950, 44–46, 70.

⁵⁵ Ibid., 23.

⁵⁶ esim. L. Onervan *Mirdja* (1908). Kts. esim. Lyytikäinen 1996, 155–157 ja Juhani Ahon *Yksin* (1890), jossa suomalaismies viettää joulua Pariisissa paikallisen prostituoidun kanssa.

⁵⁷ Nieminen 1950, 106.

⁵⁸ Kts. esim. von Alfthan 1966, 122.

⁵⁹ 1880-luvun ”maailmankatsomuksellisesta rintamajaosta” kts. Nieminen 1950, 26–27.

⁶⁰ *Valvojassa* sekä kritikoitiin Suomen kansan umpimielisyyttä kuvataiteen osalta, ja sen haluttomuutta ymmärtää ”piirteitä ja värivivahduksia” jotka muualla ymmärrettiin (Tudeer, *Valvoja* 11/1891), mutta toisaalta se myös julkaisi artikkelin otsikolla *Dekadenssi ja kasvatus*, jossa suhtauduttiin hyvin huolestuneesti ”dekadenttiin individualismiin” ja ”mielen tilapäisiä johteita” seuraaviin yksilöihin ja yleiseen moraaliseen rappioon (Ruin, *Valvoja* 3/1903).

Naisemansipaatiota ajoi Suomessa naisasialiike. Suomalainen naisasialiike syntyi 1800-luvun loppupuolella. Liike muuttui järjestäytyneemmäksi, kun Naisyhdistys perustettiin vuonna 1884. Naisyhdistyksestä erosi pian sisäisen eripuraisuuden vuoksi joukko jäseniä, jotka perustivat Naisasialiitto Unionin vuonna 1892.⁶¹ Liikkeen alkuaikoina yhdistykset olivat naisen perinteisen roolin kannattajia, ja pitivät naisen kuulumista kodin piiriin luonnollisena ja paheksuivat roolista tavalla tai toisella poikkeavia naisia. Lähtökohtana oli se, että naiset olisi otettava yhtä vakavasti yhteiskunnassa kuin miehetkin, oli kyse sitten koulutuksesta, työstä tai palkkauksesta. Heille oli saatava pääsy tärkeisiin virkoihin ja täysi äänioikeus. Tavoitteena oli lopulta naisten hyvinvointi yhteiskunnassa – tätä hyvinvointia ei heidän mukaansa edistänyt avioliiton ulkopuolinen seksuaalisuus, siveettömyys tai prostituutio, joita eroottisten naiskuvien usein katsottiin edustavan.

Naisasialiikkeen voisi näin ollen katsoa yhdeksi tekijäksi yhteiskunnassa, jossa vahvasti eroottiset ja muuten puolimaailmannaisia kuvanneet teokset eivät voineet ongelmitta syntyä Suomessa. Naisasialiike Unioni oli alun alkaenkin määritellyt päätehtäväkseen mielipiteitä luovan valistustoiminnan.⁶² Naisasialiikkeen piiristä nimittäin otettiin kantaa myös taiteeseen – esimerkiksi Naisasialiitto Unionin puheenjohtaja Lucina Hagman (1853–1946) vastusti jyrkästi Ville Vallgrenin (1855–1940) *Havis Amanda* -patsaan⁶³ (1908) pystyttämistä kauppatorille sen törkeyden ja haureellisuuden vuoksi. Hän vetosi myös veistoksen nuorison moraalia rappeuttavaan vaikutukseen.⁶⁴ On kuitenkin huomattava, että huolimatta siitä, että kaupunginvaltuuston taholta oli toivottu Unionin virallista lausuntoa patsasta vastaan, ei se sellaista antanut.⁶⁵ Siveellisyys vaikuttaa kuitenkin olleen yksi yhdistyksen johtomotiiveista.⁶⁶ Naisasialiikkeen näkemys prostituutiosta oli, että se pitäisi tehdä laittomaksi ja sen väitetty välttämättömyys poistuisi korjatulla avioliittojärjestelmällä.⁶⁷

Prostituutio oli Suomessa poleeminen aihe 1800-luvulla. Helsingissä se oli kuitenkin vuosisadan jälkipuoliskolla hyvin yleistä ja lainsäädännössä prostituution laillisuus huomioitiin ensimmäistä kertaa vuonna 1875, joskin se oli ollut puolivirallinen osa yhteiskuntaa jo

⁶¹ Hajaannus johtui ilmeisesti ennemmin johtamistavasta ja painostavasta hengestä kuin näkemyseroista. Liikkeen alkuaajoista esim. von Alftan 1966, 24–32.

⁶² von Alftan 1966, 115.

⁶³ *Havis Amandasta* tarkemmin luvussa 3.

⁶⁴ Lindgren 1996, 71.

⁶⁵ von Alftan 1966, 133.

⁶⁶ Ibid., 128.

⁶⁷ Ibid., 126–128.

pidempään.⁶⁸ Suurin osa virkamieskunnasta piti prostituutiota välttämättömänä yhteiskunnan osana: esimerkiksi Lääkintöhallitus (nyk. THL) muun muassa kiisti prostituution johtuvan epäkohdista naisen asemassa ja esitti, että prostituutioon ajoi naisten oma seksuaalivietti, vastusti prostituoitujen asiakkaiden testaamista sukupuolitautilien varalta ja näki prostituution sallimisen sen vaarojen ehkäisynä.⁶⁹ Prostituoituilta taas vaadittiin säännöllisiä terveystarkastuksia. Suomessa prostituoituista osa oli rekisteröityjä, osa ei. Pääasialliseksi ammatikseen sitä teki noin puolet tilastoiduista ja bordelleja Helsingissä toimi useita.⁷⁰ Prostituutio kiellettiin Suomessa lailla vuonna 1907, joten voidaan ajatella, että sen asema oli enemmän tai vähemmän murrosvaiheessa jo edeltävinä vuosikymmeninä ja joka on osaltaan saattanut vaikuttaa myös taiteeseen. Maksun ottaminen seksistä kriminalisoitiin sen sijaan jo vuonna 1889.⁷¹

Dekadenssin piirteitä suomalaisen kuvataiteen kontekstissa Salme Sarajas-Korte luonnehtii ”moraaliseksi väsähtäneisyydeksi, seksuaaliseksi poikkeavuudeksi, huumausaineiden suosioksi”. Luonnehdinta näyttäisi edelleen tukevan dekadenssin ja femme fatale yhtäläisyyttä, vaikka Sarajas-Korte ei tätä eksplikoikaan. Hän kuitenkin argumentoi dekadenssin maailmankuvan siirtyneen suomalaiseenkin kuvataiteeseen, etenkin Magnus Enckellin osalta.⁷² Pirjo Lyytikäisen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa ja taiteessa* mainitaan runsaasti esimerkkejä femme fatale -hahmoista kirjallisuuden ja teatterin saralta, muun muassa L. Onervan vahvan naishahmon sisältävän *Mirdjan* ja Hjalmar Procopén etäisesti Salomen tarinaa muistuttavan *Belzasarin pidot* -näytelmän, mutta kuvataiteesta ei juurikaan. Mervi Kantokorven huomio siitä, miksi dekadentti kirjallisuus ei menestynyt Suomessa, antaa ehkä jo vihjeen, miksi femme fatale ei ollut kuvataiteessakaan niin yleinen tai äärimmäinen: kuten todettu, *Valvoja* lyttysi järjestään dekadentit ja modernit aiheet, liittyivät ne sitten rappioon, ”eurooppatautiin” tai eksoottisiin kulttuureihin.⁷³ On vaikea kuvitella, kuinka tällaisessa kulttuuri-ilmapiiirissä taiteilijat olisivat kokeneet voivansa maalata hekumallisia ja uhkaavia ”dekadenssin symboleja”. Vaikka artikkelikokoelman johdannossa femme fatale on hyvin keskeisessä osassa, itse artikkeleissa

⁶⁸ Nieminen 1950, 92–93.

⁶⁹ Tämä oli yleinen käsitys koko Euroopassa. kts. esim. von Althaus 1966, 124–125.

⁷⁰ Bordelleja tunnettiin ja tunnetaan edelleen nimeltä, jotka kertovat jo jotain niiden luonteesta: sellaisia oli muun muassa Etelä-Helsingin ”Vihriä helvetti” ja Sörnäisten ”Pääskysenpesä”. Nieminen 1950, 94.

⁷¹ Vainio-Korhonen 2018, 10.

⁷² Sarjas-Korte 1966, 59–60.

⁷³ Kantokorpi 1998, 24. Myös Iso-Britanniassa dekadenttiin kirjallisuuteen suhtauduttiin penseästi ranskalaisen rappiolaisuutensa takia. Faxneld 2014, 375.

siitä puhutaan kovin vähän. Voidaan ajatella, että dekadenssi ei sopinut suomalaiseen kulttuuri-ilmapiiiriin, koska taide nähtiin tärkeänä tekijänä uuden kansallisidentiteetin rakentamisessa – tähän tarkoitukseen sopi paremmin realismi, naturalismi ja romantiikasta ammentaminen.⁷⁴ Kansallisromantiikan kylkeen ei siis mahtunut taidetta, joka glorifioi modernin yhteiskunnan rappiota, eksoottisia uskontoja tai kauko-idän kulttuureja.

Ajan viihdekulttuuri näkyy femme fatale -kuvatyypissä. Kuten seuraavissa luvuissa käy ilmi, kohtalokkaina naisina esitettiin niin kuuluisia ooppera- ja teatteritähtiä, kuin hämyisten klubien esiintyjiäkin. Suomalaisissa teattereissa esitettiin samoja näytelmiä, joiden hahmot ovat femme fatale -kuvatyypin ydintä, muun muassa Salomea. Teatteri- ja varietetähdet olivat vuosisadanvaihteessa valtavan suosittuja, eikä varmasti vähiten kauneutensa ja näin myös seksuaalisen haluttavuutensa vuoksi. Myös oman aikansa puolimaailman viihdetähdet, ”kokotit”, toimivat sekä samassa visuaalisessa kulttuurissa, että ainakin ulkomailla suoraan taiteilijoiden malleina.⁷⁵ Harri Kalha on osoittanut kokottien olleen osa myös suomalaista viihdekulttuuria.

Edellä käsiteltyjen aihepiirien pohjalta voidaan tiivistää femme fatale -kuvatyypin osalta joitain viitekehysteksi sopivia seikkoja suomalaisesta yhteiskunnasta. Ensinnäkin seksuaalisuuskäsitysten osalta voidaan todeta, että uudenlainen vapaus asian julkisessa käsittelyssä määritteli kaksinaismoralismin ratkaisuksi kaksi erilaista ratkaisua: voitiin joko vahvistaa avioliiton asemaa ainoana seksielämän hyväksyttävänä kontekstina, joskin tuolloin piti sen piirissä hyväksyä erotiikan ja nautinnon tärkeys sekä naiselle, että miehelle. Vaihtoehtoisesti olisi sallittava vapaampi seksuaalisuus, jolloin jossain tilanteissa avioton seksi olisi hyväksyttävää – ensimmäinen ei olisi hyväksynyt vapaan seksuaalisuuden kuvaamista taiteessakaan, kun taas toisessa se olisi kaikesti ollut hyväksyttävää. Tämän lisäksi avioton seksi oli yleisesti tiedossa oleva asioiden vallitseva tila sekä maksullisen, että muuten esiaviollisen seksin osalta. Julkisesti sitä lähes poikkeuksetta paheksuttiin, mutta se silti hyväksyttiin. Keskeistä lienee se, että asiasta oli pitkään vaiettu ennen 1880-lukua.⁷⁶

Pelkästään jo ajan vilkas keskustelu aiheesta on luonut jonkinlaista tilaa taiteilijoillekin käsitellä sitä taiteessaan. Naisemansipaation vaikutusta taiteeseen on hankalaa analysoida yleisellä

⁷⁴ Lyytikäinen 1998, 13.

⁷⁵ Kalha 2013, 118–119.

⁷⁶ Nieminen 1950, 118.

tasolla – se vaikutti taiteessakin todennäköisesti riippuen taiteilijan henkilökohtaisesta mielipiteestä siihen. Tällöin esimerkiksi Mathewsin esittämät stressireaktiot ovat saattaneet vaikuttaa taiteeseen. Voidaan siis olettaa, että niin kutsuttu uusi nainen sai kuvataiteessa omat esityksensä, joiden joukossa lienee monenlaisia näkemyksiä siitä, minkälainen oli tällaisen naishahmon vaikutus yhteiskuntaan. Naisasialiike ei ollut kannanotoissaan seksuaalisuuteen yhtenäinen, mutta se vastusti ainakin äärimmäisiä seksuaalisuuden esityksiä taiteessa.

Dekadenttia taidetta oli etenkin kirjallisuudessa, mutta koska se kohtasi suurta vastustusta, taiteilijalla saattoi olla kynnys tarttua siihen. Varietee oli osa normaalia kulttuuria ja päätyi sellaisenaankin taiteeseen, ja mahdollisesti se vaikutti myös välillisesti muihinkin, ei suoraan varieteehen liittyviin naiskuviin.

4. Femme fatale -teoksia Suomessa 1880–1925

Tässä luvussa käsitellään suomalaisen taiteen kohtalokkaita naisia tai naisten petollisuuteen muuten kytkettävissä olevia teoksia.⁷⁷ Luvussa femme fatale -teokset on kategorisoitu löydetyn aineiston pohjalta temaattisiin kokonaisuuksiin. Vaikka tehty kategorisointi ei ole ongelmaton, se on tehty tarkoituksenmukaiseksi ja tutkimuskysymyksiä palvelevaksi. Monin paikoin teokset sopisivat jossain määrin useampaan alakategoriaan, mutta ne on käsitelty alaluvussa, johon ne parhaiten sopivat.

Joissain tapauksissa hahmojen epäselvä olemus, intentio ja identiteetti on aiheuttanut haasteita teosten sijoittamisessa niille sopivimpaan kategoriaan, mutta tällöin niille on osoitettu se paikka, jossa ne parhaiten keskustelevat kategorian muun sisällön kanssa. Osa teoksista on myös sellaisia, joissa aukottomat viitteet hahmojen liittymisestä femme fatale -teoksien joukkoon loistavat kokonaan poissaolollaan, mutta jotka kuitenkin muotokieleltään näyttäisivät mahdollisesti olevan osa sitä: monet enemmän tai vähemmän eroottiset naishahmot tekisi mieli laskea osaksi femme fatale -kuvatyyppejä ja sitä selittäviä yhteiskunnallisia ilmiöitä, vaikei niiden yhteyttä kuvatyyppeihin osaakaan tyhjentävästi perustella. Kyseessä ovat sellaiset teokset, joissa on femme fatale ilman nimeä ja attribuutteja: Salomeja ilman Johannes Kastajan päätä, Eevoja ilman käärmettä ja niin edelleen. Huolimatta niiden tulkinnanvaraisuudesta niitä on syytä tarkastella, jotta tutkielma ei sortuisi liialliseen puritaanisuuteen – femme fataleen liittyvien kulttuuristen ilmentymien ja merkitysten voi ajatella ylittävän vain sen suorimmat ilmenemismuodot. Näiden teosten yhteydessä on kuitenkin syytä muistaa, että niistä luettavat sisällöt korostuvat johtuen tutkielman näkökulmasta.

Kategorisointi on seuraavan lainen: 1) myyttiset houkuttelijat eli Eeva, nymfit ja seireenit 2) murhanhimoiset naiset eli Sfinksi, Medusa, Salome, Judith ja noidat sekä 3) täältä ja tuonelasta eli tosielämän kohtalottaret, prostituoidut, viettelijät ja kuoleman naiset.

⁷⁷ Kuten todettu, aihepiiriä ei ole aiemmin kattavasti tutkittu ja näin ollen minkäänlaista suuntaa-antavaa teosluetteloa ei ollut saatavilla, joten tutkielmaa varten on etsitty teoksia useista eri lähteistä. Vaikka kartoituksessa pyrittiin mahdollisimman aukottomaan katsaukseen, sitä ei voi väittää täydelliseksi. Aineistokartoitus ei ole tulkintavapaa: sen lähtökohtana toimivat tutkijan omat, tiedostetut ja tiedostamattomat, femme fatalen -määrittelyt. Ne ohjaavat teosten etsintää ja näin myös niiden löytymistä. Suomalaisen femme fatale -kuvatyypin osalta erityisen kiinnostavaksi näyttäisi nousevan se ilmeinen tosiseikka, että kuvatyyppejä on huomattavasti harvemmassa kuin monesti muualla Euroopassa. Tämä ei tarkoita, etteikö niitä olisi Suomessakin tehty, vaan kiinnittää huomion lähinnä siihen, mitkä seikat suomalaisessa yhteiskunnassa estivät niiden yleistymisen/suosion tai mahdollisesti aiheutti taiteilijoissa tietoista tai tiedostamatonta itsesensuuria.

4.1. Myyttiset houkuttelijat

Tämä luku käsittelee hahmoja antiikista ja vanhasta testamentista, mytologiasta, jotka jollain välillisellä tavalla tai vahingossa saattoivat itsensä ja muut turmioon. Tämä erotuksena niihin myöhemmin luvussa 4.2 käsiteltäviin hahmoihin, joiden intentiot ja käytös johtivat suorasti tai omakätisesti miehen turmioon. Erottelu on toimiva teosten analysoinnin kannalta: niissä esimerkiksi suora uhka miestä kohtaan tai naisen esittäminen negatiivisena olentona ei ole aiheen kannalta välttämättömyys – mikäli näitä piirteitä siis on havaittavissa, voidaan niistä tehdä helpommin tulkintoja esimerkiksi petollisuuden korostamisesta. Etenkin luonnotar-aiheisia teoksia tarkasteltaessa on syytä myös muistaa, että teoksia on saatettu nimetä mytologisen aiheen mukaan koska alastoman ja eroottisen naisen kuvaaminen on pitänyt verhota johonkin suvaitumpaan viitekehykseen, jotta sen pystyi viedä esille.⁷⁸ Tätä kategoriaa tarkasteltaessa on keskeistä, että ajan taiteen mytologiset aiheet on usein ajateltu tehdyn nykyihmisen peiliksi.⁷⁹ Tällaisena se sopii hyvin yhteiskunnan ilmiöiden tarkasteluun.

4.1.1. Eeva

Seuraavaksi keskitytään syntiinlankeemustarinan Eevan esityksiin petollisena hahmona. Eeva on eräänlainen proto-femme fatale, kaikkien miestä turmioon houkuttelevien naisten edeltäjä, joka toiminnallaan ajoi miehen ensimmäiseen lankeemukseen.⁸⁰ Raamatun luomiskertomuksen syntiinlankeemustarinassa kuvataan, kuinka käärme houkuttelee Eevan syömään omenan hyvän ja pahan tiedon puusta, ainoasta josta Jumala oli kieltänyt ensimmäisiä ihmisiä syömästä hedelmiä. Eeva syö omenan ja antaa sellaisen myös Aatamille ja tulee näin saattaneeksi koko ihmiskunnan syntiin ja karkotukseen paratiisista. Raamatun teksti ei näytä osoittavan vain yhtä syyllistä tapahtuneeseen, vaan tarinan tulkinta on riippuvainen kulloisenkin ajan uskonnollisista näkemyksistä. Juutalaisessa perinteessä Eevan houkutteli syömään omenan käärmeen hahmon ottanut ensimmäinen nainen, Lilith, joka myöhemmin oli myös Saatanan puoliso.⁸¹

⁷⁸ Kts. esim. Kontinen 1998a, 15.

⁷⁹ Kts. esim. Waenerberg 1996, 124.

⁸⁰ Menon 2006, 203.

⁸¹ Myös Lilith oli jokseenkin yleinen aihe eurooppalaisessa kuvataiteessa. Laajasti tunnettu esimerkki on esimerkiksi John Collierin (1850–1934) *Lilith* (1887).

Raamatun teksti ei kuitenkaan riitä selittämään teoksia tai edes juurikaan auta niiden analysoimisessa, sillä aiheet astuivat vuosisadanvaihteessa ulos vanhoista kehystarinoistaan.⁸² Edellä esitelty *fille d'Eve* -käsite näyttäisi osoittavan, että tietyllä tasolla 1800-luvun lopulla Euroopassa oli vallalla käsitys, tai pyrkimys esittää, että kaikki naiset olivat osaltaan Eevan jälkeläisiä, ja näin heikkoja houkutukselle ja alttiita turmeltumiseen. Eurooppalaisessa taiteessa vuosisadanvaihteessa nainen ja käärme esitettiin monesti kiinteinä toistensa verrokkeina tai käärme jopa naisen hahmossa – tämä näyttäisi korostaneen naisen syyllisyyttä syntiinlankeemukseen.⁸³ Tällaiset hahmot ovat synti-allegorioita eikä välttämättä ensisijaisesti sidoksissa raamatunkertomukseen.⁸⁴ Tutkielman aiheen mukaisesti seuraavaksi tarkastellaan syntiinlankeemuskuvia, joissa naisen petollisuus, vaarallisuus ja kohtalokkuus näyttäisivät olevan läsnä. Samalla pohditaan, onko teoksessa kuvattu Eeva ja ennen kaikkea Raamatun tarina, vai onko kyseessä enemmän metaforallinen ”Eevan tytär”, eli teoksen syntyajankohdan naishahmo. Tällainen ajatusmalli oli vallallaan suomalaisessa yhteiskunnassa ainakin aikakauslehtien pilakuvien perusteella. Sen kiteyttää hyvin esimerkiksi pilalehti *Ampiaisessa* julkaistu Aarno Karimon (1886–1952) ennen ja nyt -kuva syntiinlankeemuksesta vuodelta 1912 (kuva 1), jossa ennen-kuvassa on Aatami ja Eeva syömässä omenaa ja nyt-kuvassa nuori nainen divaanilla, jota vanha mies hamuaa. Yhdessä mielessä kaikki naiset voitiin tuolloin siis ajatella metaforisina Eevan tyttärinä.⁸⁵

Näin ollen naisen petollisuutta korostavien syntiinlankeemuskuvien joukkoon luen sellaisia teoksia, jotka sopivat päällisin puolin syntiinlankeemus-kuvatyypin normeihin, mutta korostavat jollain tavalla naisen osuutta. On myös sellaisia Eevaan viittaavia teoksia, jotka sisältävät klassista syntiinlankeemussymboliikkaa olematta kuitenkaan suoraan kuvatyypin edustajia. Tällaisten teosten lisäksi tarkastellaan myös sellaisia teoksia, jotka luovat naishahmon ja käärmeen avulla jonkinlaisen synti-allegorian tai joiden voidaan katsoa olevan osa Menonin esittelemää käärmeitä ja naista yhdistelevää kulttuuri-ilmiötä, *serpent culture*,⁸⁶ sillä tällaiset teokset voidaan ajatella syntiinlankeemuskertomuksen ja sitä seuranneen kuvatyypin seuraukseksi.

⁸² Kts. esim. Menon 2006, 17; Waenerberg 1996, 111.

⁸³ Kts. esim. Menon 2006, 17–39; Dijkstra 1986, 306–309.

⁸⁴ Naishahmo esiintyy synnin allegoriana kuitenkin myös ennen 1800-luvun loppua: esim. Henry Fuselin (1741–1825) *Sin pursued by death* (1804), joka toimi kuvituksena John Miltonin *Paradise lost* -teokseen. Weinglass 1994, 236.

⁸⁵ Menon 2006, 17.

⁸⁶ Menon argumentoi naisten ja käärmeiden fuusioituneen yhdeksi ja samaksi olennoiksi. Menon 2006, 273.

Magnus Enckell työsti 1890-luvun lopulla sarjan paratiisi-aiheita, joita on tulkittu esoteerismystisen maailmankuvan kautta teoksina, joista löytyy viitteitä ajan pariisilaisen taidemaailman muoti-ilmiöistä.⁸⁷ Aiheesta syntyi useita teoksia, joista toiset näyttäisivät olevan enemmän idealisoituja paratiisi-aiheita ja toiset taas lähempänä syntiinlankeemus-aiheita.⁸⁸ Enckellin syntiinlankeemus-aiheista selvimmin ajalle tyypillinen femme fatale on esillä *Eeva ja Käärme* -vesiväriyössä (1897) (kuva 2), joka kuvaa alastonta, tuskaisessa tai ekstaattisessa tilassa olevaa naista, jonka ympärillä luikertelee käärme. Teoksen voi lukea vakavamielisenä synti-aiheena, jossa teoksen niukkasävyinen värimaailma ja kolkko yksinkertaisuus luovat kuvan Eevasta, joka tuskasta vääntyneenä kärsii omasta ajattelemattomuudestaan ja pahuudestaan.

Muotojen groteskius sekä naishahmossa, että käärmeessä ja huikenteleva pateettisuus on kuitenkin jollain lailla yliampuva. Juha-Heikki Tihinen esittää teoksen näyttävästi hieman humoristisena ja esittää sen olevan mahdollisesti jopa taiteellinen sisäpiirivitsi, sillä aihe oli ”äärimmäisen yleinen”, kuten Tihinen asian ilmaisee.⁸⁹ Kyseessä voi hyvin olla tietynlainen meta-femme fatale, joka käsittelee nimenomaan ajan yleistä kuvatyyppejä itseään, eikä Eevaa, femme fatalea tai syntiinlankeemusta sinänsä. Tällöin se kuitenkin näyttäisi viittaavan lähinnä ulkomaiseen taiteeseen, kuten Félicien Ropsin Eeva-aiheisiin tai Franz Stuckin (1863–1928) Synti-aiheisiin, sillä suomalaisessa taiteessa vastaavia teoksia ei juurikaan ole. Se onkin lähimpänä juuri Stuckin laajasti tunnettua *Die Sünde* teosta (1893) (kuva 3), jossa asetelma on yksityhteen sama, joskin luonteeltaan se on vakavampi kuin Enckellin versiointi. Näin ollen teosta voidaan tulkita, jos ei vitsinä, niin ainakin jonkinlaisena humoristisena pastissina näistä ajalle tyypillisistä teoksista. Naishahmo ei ainakaan saumattomasti käy yksiin ajan kauneusihanteiden kanssa, käärmeen hahmo on melko suurpiirteinen ja kokonaisuutena teos näyttää hieman koomiselta. Voidaan siis ajatella, että teos käsittelee kuvatyyppejä ainakin ironisesti, ehkä jopa kriittisesti. Tällöin vaikuttaisi siltä, että suomalaisessa taidemaailmassa ainakin Enckellin osalta ulkomaiseen femme fatale innostukseen suhtauduttiin toisinaan naureskellen.

⁸⁷ Sarajas-Korte 1966, 171–174.

⁸⁸ Paratiisi- ja syntiinlankeemus-aiheisiin kuuluvat myös ainakin *Kultakausi* (1904), *Karkoitus Paratiisista* (ajoittamaton) ja *Masaccio-pastissi* (1898). Juha-Heikki Tihinen on avannut väitöskirjassaan teosten sisältöä ja merkityksiä: ne liittyvät ennen kaikkea onnen tilaan, oli se sitten antiikin kulta-aika -ajattelua tai kristillistä paratiisi-ajattelua. (Tihinen 2008, 67–69.). Teosten vahva yhteys platoniseen kauneusajatteluun, ja teosten vähäeleisyys eroottisuuden ja vaaran osalta, tekee teoksista toisarvoisia femme fatale -kuvatyypin suhteen.

⁸⁹ Tihinen 2008, 74.

Jotain samaa on löydettävissä myös Jalmari Ruokokosken (1886–1936) *Rakkaus* öljyvärimaalauksessa (1910) (kuva 4) ja von Stuckin *Die Sündessa*. Ruokokosken maalauksen naisen harteilla lepäävä muoto on melko hahmoton, se voisi olla puuhka tai kaulus, mutta esimerkiksi Leonard Bäcksbacka on tulkinut sen käärmeeksi.⁹⁰ Muodon kiiltävä pinta, joka huomataan sen oikean puoleiseen kylkeen maalatussa heijastuksesta, viittaisi enemmän nahkaan kuin kankaaseen tai turkkiin. Mikäli naishahmoa tarkastelee käärmeeseen kietoutuneena, on yhtymäkohta muun muassa von Stuckin teokseen ilmeinen. Naisen mallina toimi Ruokokosken vaimo, trapetsitaiteilija Elvira Bono. Teosta ei voida kuitenkaan pitää sinänsä saman sisältöisenä kuin ulkoisesti sitä muistuttavia nainen ja käärme-, ja synti-aiheita: teoksen nimi on päinvastainen ja se esittää naishahmon enemmän ihanteellisena kuin turmiollisena. Näin näyttäisi siltä, että kohtalokkaan naisen hahmo olisi taiteilijalle läheinen ja rakas tai ainakin osuva tyylikeino.

Myös Enckellin *Tiedonpuu*-piirroksista (1898) (kuva 5) voi lukea kohtalokkaan naisen läsnäolon. Tihinen toteaa väitöskirjassaan piirroksen asetelman olevan selvä: nainen tarjoaa puun oksasta kiinni pidellen omenaa Enckellin itsensä näköiselle miehelle, joka seisoo torjuvan näköisenä kädet puuskassa. Hän lukee teoksesta myös femme fatalen läsnäolon, sillä naishahmo on aktiivinen, joskin kaino ja hieman hämmentyneen oloinen.⁹¹ Piirros näyttäisi asettuvan aiheen kristillisen ja maallisen käsittelyn välimaastoon. Tapa esittää kohtaus on ikonografisesti hyvin lähellä uskonnollisia teoksia, mutta taiteilijan itsensä asettaminen tilanteeseen yhdistettynä sukupuolien rooleihin, jossa nainen yrittää tarjota syntiinlankeemuksen symbolia vastahakoiselle ja ärtyneelle miehelle, näyttäisi vastaavan yhteiskunnassa ollutta ajatusta nuoren kauniin naisen esittämästä, korostetusta uhasta. Näin teoksen voisi ajatella kuvaavan taiteilijan itsensä suoraselkäisyyttä tarjolla olevien viettelysten edessä.

Magnus Enckellin *Aatami ja Eeva* (1897) (kuva 6) esittää Eevan omissa ajatuksissaan ja Aatamin tämän vieressä hänen huomiotaan hakien. Rintakehästä ylöspäin kuvatilalla etualalla näkyvät hahmot ovat viitteelliseksi jäävässä maisemassa, josta huomion kiinnittävät lähinnä valkeat kukat, jotka oitis vievät ajatukset jonnekin siveellisyyden ja puhtauden sfääriin. Näin teos yhdistelisi samoja puhtaan alkutilan ja paratiisin teemoja kuin Enckell usein taiteessaan. Aikalaisvastaanotossa kiinnitettiin huomio kuitenkin myös naisen pahaenteisyyteen: ”*Aadam ja Eeva* niinkään on täynnä viehätystä, vaikka kyllä näkyy, että Eeva jo on maistellut hyvän ja

⁹⁰ Bäcksbacka, 24–25.

⁹¹ Tihinen 2008, 75.

pahan tiedon puusta.”⁹² Enckellin syntiinlankeemus-aiheista mainittakoon vielä hänen Masaccio-pastissinsa *Paratiisista karkoitus* (1898), joka on jo suoraan kirkollisesta yhteydestä innoituksensa saanut, jotta huomataan, että Enckellin syntiinlankeemus-aiheet liikkuvat hyvin laajalla skaalalla kristillisestä profaaniin ja perinteisestä epäkonservatiiviseen.

Oscar Parviainen (1880–1938) näyttää tarttuneen nainen ja käärme -aiheeseen hyvin vakavin mielin.⁹³ Parviaisen piirustuskokoelmasta löytyy useampi luonnospiirros (kuva 7), joissa on uhmakkaan oloinen nainen, jonka ympärille on kietoutunut yhtä lailla hyökkäävä suuri käärme. Kyseessä on teos, joka näyttäisi seuraavan keskieurooppalaisen taiteen ja *fille d’Eve* -käsitteen mukaista raivokasta käärmenaista, jonka kautta on esitetty äärimmäinen femme fatale. Aihe näyttää jääneen toteutumattomaksi luonnostelmaksi, aihe ei toistu Parviaisen pidemmille edenneissä teoksissa.

Santeri Salokiven (1886–1940) maalaus *Eve* (kuva 8) vuodelta 1924 jatkaa Eeva ja käärme teosten jatkumoa. Eeva on teoksen keskeisin elementti, hän on paratiisimaisessa ympäristössä omenapuun katveessa, jonka tausta jää suurpiirteiseksi. Paratiisin käärme on kietoutunut omenapuun runkoon, josta se kurkottelee kohti naishahmoa. Salokiven Eeva on mitä ilmeisimmin eroottinen hahmo. Naisen hiusten ja häpykarvoituksen oranssiin taittuva väri toistuu omenoissa, jotka roikkuvat oksasta naisen yllä viitaten syntiinlankeemukseen. Sama peittämisen ja paljastamisen, uteliaan kurkistelun ja kainouden teemat toistuvat sekä *Evassa*, että esimerkiksi Salokiven monissa uimarannalla olevia naisia kuvaavissa teoksissa. Miksi Salokivi päätyi toistamaan tätä teemaa myös Eeva ja syntiinlankeemus -aiheen kautta, jää arvailujen varaan. Voidaan ajatella, että kyseessä on samanlainen kuvatyypin itsensä aiheuttama välineellistyminen: jos Enckell käytti aihetta ironisesti, niin Salokivi ehkä käytti sitä tehokeinona lisätäkseen jännittävyyttä ja asteen vaaraa kainon eroottisiin teoksiinsa. Aivan poikkeuksellinen aihe ei kuitenkaan Salokiven tuotannossa ole, vaikka hänet tunnetaankin ehkä impressionistisempien,⁹⁴ ja näin ollen arkipäiväisempien aiheiden kuvaajana. Vuoden 1925 *Leda* näyttäisi sopivan samankaltaisen mytologisen aiheen eroottisävytteiseksi versioinniksi: teoksessa Leda puristaa haaroihinsa suojautuneen joutsenen fallistista kaulaa rintojensa väliin.

⁹² Taiteilijain näyttely Ateneumissa, *Päivälehti* 23.10.1897.

⁹³ Oscar Parviaisen taide poikkeaa monin paikoin muusta suomalaisesta taiteesta. Tästä huomautettiin jo vuonna 1931 *Helsingin Sanomien* artikkelissa Parviaisen retrospektiivisen näyttelyn arvostelussa: ”Eksoottisuuteen liittyy Parviaisella myös hieman eriskummaisia aiheita --”, vaikka muuten arvostelu oli suotuisa. Samassa artikkelissa huomautettiin myös, että taiteilija ”-- on meikäläisille melko tuntematon taiteilijanimi -- hän on elänyt joko maaseudun yksinäisyydessä tai oleskellut ulkomailla.” Richter, *Helsingin sanomat* 5.4.1931.

⁹⁴ Okkonen 1945, 5–10.

Molemmat teokset olivat aikanaan esillä Riippumattomien Salongissa 1925, jossa etenkin jälkimmäinen sai, lähinnä formalististen ansioidensa perusteella, kiitosta.⁹⁵

Oscar Parviaisen *Hyvästi, paratiisi!* -piirroksessa (1910) (kuva 9) nainen ja mies matkustavat pois päin paratiisin portilta härän selässä. Raamatullisesta käsittelystä ei selvästikään enää ole kyse. Taiteilijamonografiassaan Oscar Parviaisesta Annika Waenerberg esittää, että teos on ehkä ennemmin raamatun tarinan ja Ovidiuksen *Metamorphoses* -teoksen yhdistelmä, kuin suora syntiinlankeemusaihe. Waenerberg viittaa Ovidiuksen Apollosta ja Dianasta kertovaan osaan, jossa härkä ja sen selässä selkä menosuuntaan ratsastaminen on keskeisessä osassa, ja vertaa Parviaisen piirustusta Max Klingerin *Apollo ja Daphne* -grafiikantyöhön (1879).⁹⁶ Parviaisen työ eroaa aiheen kristillisestä esitystavasta myös monilla muilla tavoilla, esimerkiksi siinä, että tyypillisesti karkotetuksi joutuneet Aatami ja Eeva surevat syvästi kohtalooaan: usein Eeva on käpertynyt Aatamin kainaloon heidän kulkiessaan pois. Parviaisen työssä nainen näyttää vähät välittävän taaksejäävästä paratiisista tai siitä, että mieshahmo näyttäisi edelleen surevan karkotetuksi tulemista, vaan kiihdyttää vauhtia kohti syntistä maailmaa. Tarkastelun arvoista onkin tämä Eevan suruttomuus. Jotain suremisen arvoista aidan taakse kuitenkin näyttää jäävän. Oli kyse sitten syntiinlankeemusaiheesta tai metamorfoosikertomuksesta, on Eevan/Dianan hahmo kuvattu sellaisena, joka suhtautuu miehen murheeseen välinpitämättömästi, huolimatta siitä, että on sen itse aiheuttanut.

Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) *Tri Otto Engströmin Exlibris* -grafiikantyössä (1897) (kuva 10) kuva-aiheena on Efesoksen Diana, hedelmällisyyden monirintainen jumalatar.⁹⁷ Engström oli suomalainen gynekologi, joten aihe lienee valikoitunut sen perusteella. Kuva-aihe ei sinänsä liity femme fatale -aiheeseen kuin ehkä hyvin välillisesti naishahmon eläimellistämisen kautta, mutta syystä tai toisesta taiteilija on päättänyt muotoilla hahmon käsivarteen kietoutuneen pienen käärmeen. Yksityiskohta on sinänsä toissijainen, mutta Onni Okkosen huomautus ”Neitsytjumalattaren oikeaan käteen on kietoutunut käärme, ikuinen naisellisuuden symboli.” suurteoksessaan *Akseli Gallen-Kallela – Elämä ja taide*, osoittaa jo, että vähintään huomaamattaan taiteilijat – ja tutkijat – tulivat sitoneeksi käärmeen osaksi naiseutta yleensä.⁹⁸ On kuitenkin muistettava, ettei syntiinlankeemus ole käärmeen ainoa

⁹⁵ Bergh 1986, 17; Salokivi 1945, 22.

⁹⁶ Waenerberg 1996, 112.

⁹⁷ Edelfeltin luonnoskirjassa (Ateneum, inventaarionumero A II 1517:109) löytyy samainen aihe, joka on mitä ilmeisimmin Edelfeltin versio Gallen-Kallelan työstä.

⁹⁸ Okkonen 1961, 412.

mahdollinen merkitys: itseään syövä käärme, *ouroboros*, on ikuisuuden symboli, ja Gallen-Kallelan ex libriksen käärmekoru tuo mieleen etenkin Kleopatran ikonografian.

Menonin esille ottama naisen ja sikiön yhdistäminen osana *uuden naisen* ja feminismin demonisointia voisi tulkita olevan läsnä suomalaisessa taiteessa ainakin Akseli Gallen-Kallelan *Eksynyt* -teoksessa (1886) (kuva 11), joka kuvaa nuorta naista, joka on mennyt synnyttämään metsään.⁹⁹ Teoksen luonnoksissa kuollut lapsi on vielä läsnä, kun valmiissa teoksessa sikiön on korvannut palanut kanto. Yksi aiheen tunnetuimmista versioista on Edward Munchin (1863–1944) litografia *Madonna* (1895–1896), jossa tavanomaisesta Madonna-asetelmasta poiketen nainen on kohonnut seisomaan ja nostanut kätensä hiuksiinsa, lapsen ollessa sikiönä naista kehystävässä ornamenttikehyksessä, jonka kuva-aiheena on siittiöt.

Elin Danielson-Gambogin (1861–1919) *Hilma Westerholmin muotokuva* (1888) (kuva 12) osoittaa, kuinka syntiinlankeemussymboliikka saattoi toimia myös hyvin toisella tavalla kuin lankeemuksen ja erehdyksen merkinä. Riitta Konttinen analysoi artikkelissaan *Naistaiteilijan dekadentti naiskuva* teoksen olevan naiskäsitteeltään ajan normeihin sopeutumaton ja niitä suorasukaisesti haastava: sen hahmo kieltäytyi olemasta katsottava objekti, joka huokuu omanarvontuntoa kieltäytyen samalla naisen perinteisestä roolista kodinhengittäjänä. Näitä merkityksiä tukevat Konttisen analyysissa teoksen suuri koko, vakava värimaailma, mallin terävä katse, harvinainen eteenpäin kumartuva asento, syntiinlankeemusviittaus ja vielä Westerholmin itsensä avioitumisen takia kesken jäänyt taiteilijanura. Teoksessa luonnollisessa koossa kuvattu malli on kumartunut eteenpäin ja näyttää tarjoavan katsojalle omenaa, joten syntiinlankeemustematiikka näyttää olevan ilmeinen. Konttinen liittää viittauksen viettelyyn ja erotiikkaan. Hän ei avaa sen merkitystä tarkemmin, mutta vaikuttaa implikoivan, että se on haastavuutta ja erotiikasta ammennettavaa voimaa korostava elementti.¹⁰⁰ Konttisen näkemys vaikuttaa uskottavalta myös tämän tutkimuksen lähestymistapojen pohjalta.

Vaikka omena usein liitetään viettelyyn, näyttäisi Danielson-Gambogin omena olevan nyansseiltaan erilainen. Vaikuttaisi siltä, että kun teoksen pääasiallinen tarkoitus on olla feministinen esitys vahvasta naisesta, joka haastaa miesten luoman sukupuoliroolituksen, niin

⁹⁹ Onni Okkonen kutsuu teoksen naishahmoa ”lapsensa murhaajattareksi”. Okkonen 1961, 89. Lapsensa kuoleman aiheuttaneen naisen demonisoinnin voi siis katsoa jatkuneen tutkimuksessa vielä 1960-luvulle. On muistettava, että abortti sallittiin Suomessa laajasti vasta vuodesta 1970.

¹⁰⁰ Konttinen 1998b, 87–89.

teosta ja sen syntiinlankeemusviittausta on syytä tarkastella tästä näkökulmasta ja pohtia, miksi Danielson-Gambogi valitsi Eevan ja syntiinlankeemuksen yhdeksi teoksen elementeistä muutenkin kuin vain epämääräisenä erotiikkaviittauksena. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, syntiinlankeemussymboliikkaa käytettiin sekä dekadentin maailmankuvan allegoriana, että naisen petollisuutta korostavana elementtinä. Sen käyttäminen positiivisena vahvuutena näyttäisi olevan päinvastainen näiden merkitysten kanssa. On mahdollista ajatella, että kyseessä on tarkoituksellinen provokaatio, ironisen retoriikan keino tai jopa misogynyn kuvaston tarkoituksellinen haltuunotto. Tarkoituksellinen provokaatio kävisi selitykseksi epämääräiselle erotiikkaviittaukselle: mikäli teoksen on tarkoitus haastaa sukupuoliroolit, on vaaralliseksi koetun naisen seksuaalisuuden korostaminen perusteltua – omena haastaa suoraan mieskatsojan valta-aseman, vaikkakin ylimalkaisella viittauksella. Analogian voi rakentaa kuitenkin myös kirkon ja ihmisen välille: kuten Eeva haastoi Jumalan käskyn, Hilma Westerholm haastaa kirkon ylläpitämän patriarkaatin. Elementin ironinen ulottuvuus liittyy samaan seikkaan, se voisi olla taiteilijan tapa sanoa: jos emme voi olla vahvoja olematta pahoja, olemme mieluummin vahvoja ja pahoja kuin heikkoja ja hyviä.

Misogynyn kuvaston haltuunotto pystyisi irrottamaan syntiinlankeemusaiheen sen negatiivisesta konnotaatiosta: Westerholm olisi Eeva, mutta riisuttu heikkoudesta, typeryydestä ja turmiollisuudesta – jäljellä olisi patriarkaalista valtaa vastustanut vahva naishahmo, joka ei alistunut auktoriteetille, vaan tavoitteli tietoa ja voimaa. Ironiaa ja provosointia suomalaisten naistaiteilijoiden teoksista luetaan usein, misogynian haltuunottoa ei niinkään, mutta näiden välillä on lähinnä vivahde-ero: esimerkiksi epänaishelliseksi koetun tupakoinnin kuvaaminen voidaan ajatella maskuliinisuuden haltuunottona ja emansipaation käsittelemisenä,¹⁰¹ eikä tästä olisi enää pitkä matka misogynian haltuunottoon. Tavallaan se olikin sitä, sillä naisten tupakointi miellettiin lähinnä prostituoitujen ja muiden puolimaailmannaisten harrastukseksi. Merkki jolla miestaiteilijat ovat attribuoineet kyseenalaisen naishahmon, olikin naistaiteilijan taiteessa attribuutti modernille, uudelle naiselle.¹⁰²

¹⁰¹ Kts esim. Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* (1890), Konttinen 1991, 47. On kuitenkin muistettava, että tuon mahdollisen vastarinnan tehokkuus riippui aina katsojasta. Esimerkiksi *Päivälehd*en arvostelussa Danielson-Gambogin teos kuitattiin ”varsin hauskana laatukuvana”. Taideyhdistyksen vuosinäyttely, *Päivälehti* 9.10.1890.

¹⁰² Victor Westerholmilta on Turun taidemuseon kokoelmissa piirros, joka muistuttaa suuresti Danielson-Gambogin muotokuvaa. Siinä omena ei ole havaittavissa ja näin ollen se muistuttaa enemmän hyvin tavanomaista muotokuvaa.

Aikalaisille tämä jokseenkin monimutkainen viittausjärjestelmä ei kuitenkaan aina välttämättä välittynyt, vaan Westerholmin muotokuva näyttäytyi yksinomaan provosoivana: sanomalehti *Nya Pressenin* arvostelussa 1888 Westerholmin ilmettä kuvailtiin melkein pä himokkaaksi, jota kädessä oleva omena vielä vahvisti.¹⁰³ Sen lisäksi, että arvostelu kertoo puritaanisesta ilmapiiristä ja erotiikkaan liittyvästä herkkänahkaisuudesta, siitä huomataan, että aikalaiskatsojille omena saattoi kantaa oikeassa asiayhteydessä negatiivisia konnotaatioita.

Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1945), tilaustyönä Staudingerien Villa Johannaan toteuttaman *Paratiisi*-seinämaalauksen luonnoksessa Aatami näyttäisi edellä käsitellyistä teoksista poiketen olevan innokas puraisemaan omenaa. Eeva ja Aatami istuvat puun edessä ja Aatami tavoittelee omenaa Eevan kädestä, joka keimaillen pitää sitä hänen ulottumattomissaan, käärmeen seurattessa tilannetta puun runkoon kietoutuneena.¹⁰⁴ Kuriositeettina Soldan-Brofeldtin tuotannosta liittyen hyvään ja pahaan, ja naisen ja miehen roolitukseen, toimii hiili- ja tussipiirros *Hyvä ja paha taistelevat vastasyntyneestä* (1890-luku), jossa nainen suojelee maassa makaavaa vastasyntynyttä nostaen kätensä sen suojaksi, kun mieshahmoinen paha näyttää nostaneen kätensä iskeäkseen vastasyntynyttä. Molemmat aikuisista hahmoista on siivekkäitä, joten kyseessä lienee jonkinlainen taivaallinen hyvän ja pahan taistelu.¹⁰⁵

Alastomat naiset ja käärme on asetettu teokseen myös ilman syntiinlankeemusaiheen selvää viitekehystä.¹⁰⁶ Oscar Parviainen teki aiheesta piirroksen *Tytöt leikkivät käärmeellä* (1900-luvun alku) (kuva 13). Parviaisen tuotantoa tarkasteltaessa piirros näyttäisi olevan yhdistelmä syntiinlankeemusaihetta ja nymfejä. Piirroksessa kolme alastonta naista ovat toistensa kainalossa ja katselevat jalkojensa juuressa päänsä kohottanutta käärmettä, yksi naisista on ojentanut kätensä sitä kohti. Parviainen teki samoihin aikoihin muitakin leikkisiä naisia: *Sokkoleikki* -teoksessa (1912–1916) (kuva 14) satyyrin silmille on kiedottu side ja hän yrittää sokeana saada kiinni ympärillään hännäviä ja pyöriviä nymfejä – teos tuo mieleen esimerkiksi William Adolphe Bougereau (1825–1905) satyyria kiusoittavia nymfejä kuvaavan *Nymphes*

¹⁰³ ”Den föreställer en dam omkr. 30 år gammal, sittande in en länstol i framåtböjd ställning, stirrande ut mot åskådaren med en stor, nästan lysten blick och liksom i tankarna bjudande ett äppel, som hon håller i handen.” Literatur och konst, *Nya Pressen* 17.5.1888.

¹⁰⁴ Valmistunutta teosta tai sen kuvaa ei tavoitettu, mutta ilmeisesti se on ollut jossain määrin luonnoksen kaltainen. Kontinen huomauttaa, että sitä on pidetty myöhemmin myös banaalina, joskin viitteenä käytettyä kirjaakaan ei ole enää tavoitettavissa. Voi kuitenkin olla, että se on liittynyt juuri tähän syntiinlankeemuksen hahmojen nurinkurisiin rooleihin. Kuva luonnoksesta kts. Kontinen 1996, 308.

¹⁰⁵ Teoskuva kts. Kontinen 1996, 163.

¹⁰⁶ Myös Helene Schjerfbeck (1862–1946) teki luonnoksen tai harjoituspiirroksen aiheella käärme ja nainen noin 1877–1878. Schjerfbeck oli tuolloin vasta kuudentoista tai seitsemäntoista vuoden ikäinen ja opiskeli Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa. Kontinen 2004, 44.

et un satyren (1873) (kuva 15). Oscar Parviaisen töiden samankaltaisuus antaa syyn ajatella, että *Tytöt leikkivät käärmeellä* syntyi samasta innoituksesta kuin tuo nymfi-aihekin. Kyseessä on kuitenkin vaarallinen leikki: käärme on omiaan toimimaan huomautuksena siitä, että Parviaisen piirtämiä tyttöjä viehättää vaaran tunne. Saman voidaan tulkita pätevän myös useissa muissa Suomen vuosisadanvaihteen taiteen nymfi-aiheissa.

Ennen siirtymistä nymfejä kuvaaviin teoksiin, on todettava, että Eeva-aiheisia teoksia, tai moninaisia *fille d'Eve* versiointeja, joissa femmefatalemaisuuks on läsnä, lienee suomalaisessa taiteessa enemmänkin. Jo näiden esimerkkien avulla voidaan todeta, että syntiinlankeemustarina ja sen symboliikka otettiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa profaaniin taiteeseen ja käsittelemään uskonnollisten asioiden lisäksi myös politiikka, yhteiskuntaa ja sukupuolikysymyksiä hyvin laajasti.

4.1.2. Luonnottaret

Yläkategoriana luonnottaret, eli tässä yhteydessä nymfit, dryadit, seireenit, merenneidot, aallottaret, mainadit ja niin edelleen, edustavat pääsääntöisesti nuoria, kauniita ja vietteleviä naisia.¹⁰⁷ Hahmojen laaja kirjo on ollut taiteilijoille aiheiden runsaudensarvi.¹⁰⁸ Luonnottaret eivät suinkaan aina sovi petollisen naisen määritelmään, mutta sellaisiakin esityksiä on hahmotyypissä runsaasti. Seuraavaksi esiteltävät naishahmot ovat kohtalokkaita ja jollain tavalla ei-ihmisiä, joskin ulkoisilta piirteiltään muistuttavat sellaista. Johtuen aihepiirin laajuudesta tutkielmassa keskitytään niihin teoksiin, joissa femme fatale piirteet, selvä erotiikka ja mahdollinen väkivalta, ovat vahvimmin läsnä. Nymfejä tarkasteltaessa esiin nousee antiikin taiteen ja näin ollen myös antiikin kulttuurin vaikutus vuosisadanvaihteen taiteessa. Vaikka nymfejä esitettiin osittain heijastamaan tuon ajan kulttuurin ilmiöitä, eivät ne olleet kokonaan riisuttuja historiallisesta kontekstistaan. Huolimatta siitä, että nymfejä tunnetaan monen kaltaisia, on niistä prominentein seksuaalisilta haluiltaan poikkeuksellisen voimakas naishahmo, nymfomaani.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Luonnottarella voidaan viitata suoraan myös erityisesti suomalaisesta mytologiasta löytyvään naishahmoon. Siikala 2012, 288–289.

¹⁰⁸ Kontinen on esittänyt, että 1800-luvun loppua kohden ulkomaiset mytologiset aiheet vähenivät suomalaisessa taiteessa ja yleisempiä olivat raamattu- ja kalevala-aiheet: Kontinen 1998a, 13. Kokonaisuutena tämä pitää paikkansa, mutta kuten tässä luvussa huomaamme, käytettiin mytologiaa aiheena edelleen vuosisadanvaihteessa.

¹⁰⁹ Kleibrink 2003, 21–22.

Edellä käsitellyistä makaavista ja näin katsojalle antautuvista nymfeistä löytyy suomalaisessa taiteessa muutamia esimerkkejä.¹¹⁰ Yksi selvimmistä on Werner von Hausenin (1870–1951) vuonna 1908 tekemä Fragonard-pastissi *Lepäävä nymfi* (kuva 16), jossa naishahmoa katsotaan läheltä ja suoraan edestä. Hahmo on katseen armoilla, lepääminen näyttää hyvinkin syvältä tajuttomuudelta, kädet ovat valahtaneet sivuille paljastaen rinnat eikä vaatteentapainen huntu peitä juuri mitään. Näin se näyttäisi sopivan melko lailla yksi yhteen niiden teoksien kanssa, joita Dijkstra pitää taiteilijoiden ja yleisön voyeurististen perversioiden tyydyttäjinä.

Tällainen alaston ja katseelle antautunut nymfihahmo löytyy myös Albert Edelfeltin (1854–1905) tuotannosta: öljyväriyö *Metsänneito* vuodelta 1898.¹¹¹ Tässä yhteydessä siitä tekee kiinnostavan Edelfeltin tuotannolle poikkeuksellinen täysi alastomuus yhdistettynä suoran frontaaliin kuvaukseen. Edelfeltin hahmo ei kuitenkaan ole samalla tavalla tiedoton kuin von Hausenin nymfi. *Metsänneito* muistuttaakin lähinnä akatemiaharjoitelmaa, jossa tämän kaltainen hahmo ei olisi lainkaan kummallinen. Jostain syystä Edelfelt on kuitenkin halunnut esittää tällä tavalla hyvin avoimen ja seksuaalisen hahmo nymfinä. Kyseessä saattaa olla nimenomaan aiemmin mainittu naishahmon sitominen kirjalliseen viitekehykseen alastomuuden ja eroottisuuden selitykseksi. Samoihin aikoihin Edelfelt tarttui myös muihin mytologisiin naisaiheisiin: samana vuonna valmistui *Diana*,¹¹² muun muassa metsästyksen ja siveyden jumalatar, ja 1897 myöhemmin tutkielmassa käsiteltävä *Nuorukainen ja vedenneito*.

Pastissina von Hausenin teoksen kertomisvoima on melko heikko ja Edelfeltin metsäneitokin jää tarinattomaksi hahmoksi. Torsten Wasastjernan (1863–1924) *Varisevien lehtien tanssi* -teoksen (1897) (kuva 17) etualan naishahmot, varisseet ja kuihtuneet lehdet käsittelevät samoja aihepiirejä laajemmin ja spesifimmin. Valtavan öljymaalauksen keskeisimpänä elementtinä on sen keskiosan kierteisessä liikkeessä ylöspäin kohoavien alastomien naishahmojen muodostama pyörre. Naiset ovat metsän reunan puiden lehvästön suojissa. Puiden lehdet ovat keltaisia ja varisevat maahan, etualalla maassa on lunta. Naishahmoista ylimmät hymyilevät ja näyttävät tanssivan ilmassa, mutta mitä alempana hahmot ovat, sitä selvemmin he menettävät elinvoimansa – maassa jo makaavat naiset vaikuttavat hengettömiltä. Teoksen vasemmassa

¹¹⁰ Lysähtäneistä naisista ja voyeuristisesta seksuaalisuudesta kts. esim. Dijkstra 1986, 99–100; suomalaisessa tutkimuksessa esim. Waenerberg 1996, 57–58.

¹¹¹ Teoksen taustoista ja teoskuva kts. Kallio 2004, 185.

¹¹² Dianakin voidaan ymmärtää miehelle vaarallisena hahmona: Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* Diana siveytensä tullessa loukatuksi muuttaa Aktaion-nuorukaisen hirveksi, jonka tämän omat metsästyskoirat raatelevat kuoliaaksi. Taiteessa Diana on kuitenkin esitetty ennemmin herooisena hahmona, kuten myös Edelfeltin teoksessa.

laidassa puskiensa suojuksissa on äreän näköinen ukko, selvästi satuolento hänkin. Kyseessä on siis ilmiselvä syksyn allegoria, jossa naiset toimittavat lehtien virkaa, ja viestivät näin samalla myös kuolevasta luonnosta ja sen kiertokulusta.

Wasastjernan teosta on vaikea nähdä minään muuna kuin luonnon kiertokulun allegoriana, eikä se sellaisena vastaisi femme fatale -kuvatyyppejä. Kuitenkin tarkasteltaessa teoksen alaosan naishahmoja ja etenkin Wasastjernan luonnosta teokseen (kuva 18), yhteys lysähtäneisyyden tematiikkaan, Dijkstran käsittelemään voyeuristiseen seksuaalisuuteen ja kuoleman läsnäoloon käy selväksi. Luonnoksen osalta teos alkaa muistuttaa jo enemmän von Hausenin Fragonard-pastissin tajutonta ja paljastunutta nuorta naista nymfin viitekehyksessä. Viettelevyyden, kevään, elinvoiman ja valon redusoituminen maatumiseksi ja kuolleeksi, antautuneeksi seksuaalisuudeksi, on voimakas mielikuva, jonka Wasastjerna on ainakin epäintentionaalisesti onnistunut luomaan, ja joka lähenee myöhemmin käsiteltäviä kuolema-allegorioita. Tällaisena teoksena se sopii jo selvästi osaksi kuvatyyppejä: se oli omiaan synnyttämään miellejohdon naiseuden, luonnon, degeneraation ja kuoleman välille, luonnon ollessa yhteiskuntaa uhkaava elementti.

Teos sai osakseen suurta huomiota, kun Wasastjerna vei sen näytteille Suomen taideyhdistyksen näyttelyyn vuonna 1898. *Päivälehdessä* kirjoitettiin teoksen esittävän ”väririkasta, syksyistä salmimaisemaa, jossa rannoilla kasvavista tuuheista lehtipuista kellertävät lehdet varisevat. Näiden lomissa leikkii kepeitä keijukaisia, liidellen ilmassa, uiden Ahtolan neitosina vedessä. -- Taulu tekee kokonaisuudessaan varsin kauniin, tempasevan vaikutuksen katsojaan.”¹¹³ *Päivälehden* arvostelijaa naishahmot eivät siis suuremmin häirinneet, päinvastoin. Kritiikki oli kuitenkin kaksijakoista: vaikka se ilmoitettiin ehdolle kilpailuun valtion palkinnosta Sigurd Wettenhovi-Aspan (1870–1946) ja Akseli Gallen-Kallelan rinnalle, mutta toisaalta sitä arvosteltiin kovin sanoin lehdistössä. Kohtalokkaan naisen osalta merkityksellisimpiä lienevät ne arvostelut, jotka kehottivat Wasastjerna palaamaan elegantimpien naisten kuvaukseen.¹¹⁴ Riippumatta siitä, mitä Wasastjerna halusi itse naishahmoillaan kuvata, olivat ne osalle ajan kriitikoista liian groteskeja, joskin jää epäselväksi, johtuiko se niiden alastomuudesta vai nekrofiilisestä olemuksesta, vai niiden yhdistelmästä.

¹¹³ Taideyhdistyksen kevätnäyttely, *Päivälehti* 8.5.1898.

¹¹⁴ Hovi-Wasastjerna 2004, 101.

Muut tämänkaltaiset hahmot rajoittuvat luonnoksiin ja piirustuksiin. Oscar Parviaisen useissa luonnospiirroksissa, niiden sisällössä ja nimissä, toistuu nainen osana luontoa -teema, kuten nimeämättömässä piirroksessa 1900-luvun alusta (kuva 19), jossa kolme alastonta naishahmoa ovat sekä luonnossa, että osana luontoa: ne heiluvat tuulella kuin kasvit. Parviaisen piirustukset sopivat hyvin edeltävässä tutkimuksessa muotoiltuun naisen rinnastamiseen villiin luontoon vastakohtanaan mies ja sivistys.

Vaikka yllämainituissa teoksissa naishahmoista ei voida lukea suoraa uhkaa miessukupuolelle, eikä teosten kerronnallinen narratiivi riitä liittämään niitä femme fatale määritelmään, on ne Dijkstran ja Menonin käyttämän analogian kautta yhdistettävissä femme fatale -aiheeseen. Niissä nainen on kuvattu osana luontoa, atavistisena, vieteillensä antautuneena ja primitiivisenä, siis sellaisena, joka oli ajan näkemyksen mukaan omiaan horjuttamaan sivistynyttä yhteiskuntaa, sukupuolirooleja ja ydinperheen ideaalia – sanalla sanoen sellaisena, jota ajan miehet pelkäsivät.

On syytä muistaa, että vastaavanlaiset nymfi-aiheet olivat yleisiä jo vuosisadanvaihdetta edeltäneessä taiteessa, kuten huomataan esimerkiksi akatemiataiteilija William-Adolphe Bougereau (1825–1905) *La nymphee* -teoksesta vuodelta 1878 (kuva 20). Bougereau vuoden 1902 *Lés Oréades* -teoksessa yhtäläisyys Wasastjernan teoksen kanssa on jo silmiinpistävä. Katseen armoille jäävä alaston ei myöskään rajoitu ainoastaan nymfejä kuvaaviin teoksiin eikä 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen, kuten huomataan esimerkiksi Hans Sebald Behamin (1500–1550) *Die Nacht* grafiikantyöstä (1548) (kuva 21), jossa alaston nukkuva paljastaa koko kehonsa katsojalle. Näyttäisi siis siltä, ettei esitystapa ole yksinomaan vuosisadanvaihteelle tai sen sukupuolikäsityksille ominainen.

Ville Vallgrenin terrakottaveistos *Nymfi* (1923) (Kuva 22), on epätavallinen vuosisadanvaihteen suomalaisessa taiteessa johtuen sen korostetuista sukuelimistä, jotka pääsääntöisesti häivytettiin kuvaveistossa. Nymfi istuu teoksessa paadella jalat levitettyinä niin, että sukuelimet jäävät näkyviin ja aika tarkalleen koko teoksen keskelle. Vallgren on myös, ei niinkään muotoillut, vaan piirtänyt vaginan ja häpykarvoituksen terrakotan pintaan. Mikäli teos lasketaan osaksi ylläkäsiteltyjä atavistisia naisia, näyttäisi Vallgren lisänneen yksinkertaiseen luontoon degeneroitumiseen vielä primitiiviset seksuaaliset vietit. Kyseessä ei ole yksittäinen

esimerkki suorasta eroottisuudesta taiteilijan tuotannossa: *Ilmestys*-veistoksessa (ajoittamaton) hän on kuvannut naisen ja enkelin yhdyntää.¹¹⁵

Valvojan vuoden 1901 taidekatsauksessa käsitellään Vallgrenin pienoisveistoksia ja kuvataan niitä termillä *filles fleurs*, kukkaistytöt, joiden joukkoon *Nymfikin* voidaan laskea. Vallgrenille ominaista teostyyppiä luonnehditaan ei-suomalaiseksi, joskin sellaisinakin hienoiksi. Artikkelin kirjoittaja suhtautuu varauksella ulkomaisen aikakauslehden arvosteluun, sen luonnehtiessa Vallgrenin teoksia ”ranskalaisten dekadenssi-runoilijoiden” säkeillä. *Valvojan* arvostelija huomauttaa sivulauseessa, että Vallgrenin ”pikku naiskuvat viittaavat muutoin suorimmin kreikkalaisiin esikuviiin.”¹¹⁶ Historiallisessa mielessä Vallgrenin *Nymfi* ei olekaan niin erikoinen: antiikin kuvanveistossa esiintyi hyvin suorasukaista erotiikkaa.¹¹⁷ Voidaan ajatella, että Vallgrenin innoittajana näihin kahteen veistokseen toimi ennemmin antiikin veistokset, kuin hänen oman aikansa naiskuva. Hyvin tarkasti samankaltainen hahmo löytyy myös Hans Sebald Behamin kolmea satyyria kuvaavasta ornamentista (1500-luku), joista keskimmäinen on samalla tavalla hajareisin istuva alaston nainen, jonka sukuelimet piirtyvät samoin kuin Vallgrenin työssä.¹¹⁸ Voidaan siis ajatella, että innoituksena Vallgrenin työlle toimivat antiikin kreikan kuvanveiston eroottiset aiheet ja eurooppalaisen taidehistorian bakkanaaleja kuvaavat aiheet, joihin Vallgreninkin nymfi näyttäisi liittyvän paaden viiniköynnösten kautta.

Bakkanaalit olivat roomalaisten pitämiä, viininjumala Bacchuksen kunniaksi pidettyjä juhlia, ja niitä juhlivia hahmoja on kutsuttu bakkanteiksi. Dijkstran analyysissa bakkantit kuuluvat mainadeihin eli dekadenssin raivottariin. Dekadenssin raivoa voi löytää ainakin Oscar Parviaisen *Baccanaalit*-sarjasta (1912–1916): viisiosainen teossarja ja siihen tehdyt lukuisat luonnokset (kuva 23) kuvaavat bakkanaalit varsin äärimmäisessä muodossa. Valtava hahmomassa kulkee pitkinä riveinä, jotka venyttävät jopa bakkanaalien kontekstissa normaaliuden rajoja: symbaalien ja torvien soittamisen, tanssimisen ja juhlimisen lisäksi satyyrit käyvät nymfeihin kiinni, hamuilevat heitä syliinsä, kourivat heidän ruumiitaan ja muutamain paikoin näyttävät olevan yhdynnässä.¹¹⁹ On muistettava, että bakkanaalien kuvaaminen ei suinkaan vaatinut tällaista esitystapaa, vaikka se aiheena usein ajatellaankin jo

¹¹⁵ Ahtola-Moorhouse 2003, 31.

¹¹⁶ Aspelin, *Valvoja* 1/1902.

¹¹⁷ Kts. esim. Lucie-Smith 1972, 16–30.

¹¹⁸ *Ornament with three satyrs* kts. Hollstein 1954b, 140.

¹¹⁹ Teosprojektista kts. Waenerberg 1996, 119–131.

lähtökohtaisesti roisina. Esimerkiksi Albert Edelfeltin Ateneumin taidekokoelmissa oleva grafiikantyö *Evoe! (Bakkantti)* (n. 1903) esittää aiheen selvästi seesteisempänä ja ehkä ennemmin siinä perinteen varhaisemmassa muodossa, jolloin juhliin sai osallistua vain naisia. Parviainen teki runsaasti mytologia-aiheisia luonnospiirroksia liittyen yllä käsiteltyyn bakkanaali-sarjaan. Niissä tematiikka ja tunnelma ovat pitkälti samanlainen kuin valmiissa työssä – eroottinen ja intensiivinen. Tällaisine ne näyttäisivätkin kuvaavan juuri sitä dekadenttia ajatusmaailmaa, josta tällaisten teosten on usein ajateltu kumpuavan. Toisaalta niidenkin innoittajana lieenee ajan sukupuolikäsitysten lisäksi olleen myös aiheen eurooppalaisen taiteen vuosisatoja käsittävä historia.

Näiden ohella Parviaiselta valmistui kuitenkin toisenkin laisia töitä samasta aiheesta, joista esimerkkinä toimii hyvin *Nymfit* (1910-luku), jossa kaksi nymfiä on kuvattu kävelemässä jonkinlaisessa luontomaisemassa.¹²⁰ Teoksessa ainoastaan nimi viittaa hahmojen identiteettiin, teoksen sisältö ei sitä spesifioi. Kyseessä voisivat olla ketkä hyvänsä kaksi nuorta naista – sellaisena teos tuskin olisi kestänyt päivänvaloa, sillä kuva-aiheena kaksi alastonta nuorta naista kävelemässä ja keskustelemassa ilman kontekstia olisi ollut kummallinen. Parviaisen *Nymfit* näyttäisivät osuvan osaksi taidetta, jossa suora alastoman kehon kuvaaminen verhottiin johonkin ulkoiseen kontekstiin. Ilman nimeämistä se lähenisi vaikkapa ruotsalaisen Anders Zornin (1860–1920) vahvasti eroottista taidetta ja etenkin hänen kylpijäaiheitaan.

Vastaesimerkkinä vuosisadanvaihteessa syntyneestä ei-kohtalokkaasta nymfiaiheesta toimii Venny Soldan-Brofeldtin vesivärimaalaus *Pan ja Syrinx* (1910-luku) (Kuva 24), joka esittää nymfin täysin käänteisessä roolissa verrattuna edellä käsiteltyihin. Syrinx-nymfi tunnetaan mytologiassa ennen kaikkea siveyttään varjelevana hahmona. Teoksessa Pan näyttää hiiviskelevän ja tavoittelevan Syrinxä, kun taas nymfi itse on kääntänyt tälle selkensä ja nostanut kätensä torjuvaan eleeseen. Kun otetaan huomioon tällaiset teokset, ja se tosiasia, ettei nymfejä ole sen erityisemmästä syystä välttämätöntä kuvata eroottisina ja primitiivisinä, joskin se on ollut tavallista läpi eurooppalaisen taidehistorian, näyttäytyvät Parviaisen ja Vallgrenin teokset enenevissä määrin vaarallisina hahmoina, femme fataleina.

Seireenit ovat luonnottarista kenties tyypillisimmin kohtalokkaita. Ne ovat kreikkalaisen mytologian olentoja, jotka houkuttelivat laivoja karille kauniilla laululla ja soitolla. Olennot

¹²⁰ Joensuun taidemuseo, inventaarionumero JTM-1680-2.

olivat puoliksi lintuja ja puoliksi naisia, heillä oli lintumaiset jalat ja kynnet, sekä siivet ja pyrstö. Taiteessa seireenejä on esitetty niin linnunjalkaisina, kalanpyrstöisinä, että kokonaan ihmisvartaloisina. Vuosisadanvaihteen taiteessa seireenien ohella myös muut vedessä asuvat naisolennot, kohtalokkaat tai ei, kuvattiin nuorina ja kauniina naisina, ei erilaisina hirviöinä. Seuraavaksi käsitellään sellaisia mytologisia kohtalokkaita naishahmoja, joiden olemukseen vesi vahvasti kytkeytyy.¹²¹

Oscar Parviaisen seireeni-aiheiset työt näyttäisivät asettuvan osaksi Odysseian innoittamia seireeniteoksia. *Seireenit* -piirroksessa (1912–16) (kuva 25) seireenit ovat rannalla, soittavat harppuja ja loikoilevat alastomina merelle päin kääntyneinä, jossa näkyy hennosti laiva. Teoksen hahmot ovat naisen kaltaisia, mutta tarkemmin katsottuna kaikkien naisten jalat, kun ne on piirretty näkyviin, näyttäisivät suipponevan linnun kynsiin. Keskellä olevan naishahmon kädessä näyttäisi olevan myös jonkinlainen tikari, jolla taiteilija on epäilemättä tahtonut korostaa naishahmojen vaarallisuutta. Tällaisten attribuuttien käyttäminen ei ollut harvinaista tuon ajan Euroopassa. Esimerkiksi Arnold Böcklinin (1827–1901) *Sirenen* -teoksessa (1875) (kuva 26) on kaksi seireenihahmoa, joista toinen, nuori ja kaunis, viittoo merellä olevalle purjeveneele, ja toinen, lihava ja kiven takana piilossa oleva soittaa huilua. Linnunkynnet ovat samaisen kivenlohkareen takana näkymättömissä merimiehille ja hahmojen jalkojen juuressa lepää kolme pääkalloa. Tässä mielessä Parviaisen työ näyttäisi hyvin samankaltaiselta kuin Böcklinin. Taiteilijoiden samankaltaisuus nousee esiin muidenkin teosten yhteydessä, kuten esimerkiksi taiteilijoiden omakuvissa luurankohahmojen kanssa.¹²²

Teosten naisten eroottisuus on mahdollisesti tarkoitettu juuri katsojan kiinnostuksen herättämiseksi. Näin teos toimii pitkälti samoin kuin *Seireenit* kreikkalaisessa mytologiassa: aluksi kauniilta ja vaarattomilta vaikuttavat hahmot paljastuvat lähelle erehtyessä kohtalokkaiksi ja lopulta kuolemaksi. Näin ollen Parviainen näyttää vanginneen teokseen aihepiirin tuon ajan merkitykset, ainakin Dijkstran analyysin mukaiset, melko tehokkaasti. Vuosisadanvaihteen taiteessa, ja erityisesti kohtalokkaiden naisten yhteydessä, haluttiin luoda vaikutelma siitä, kuinka naisellisen kauneuden ja houkuttelevuuden alle saattoi usein piiloutua varsin vastenmielisiä ja vaarallisia puolia.

¹²¹ Seireenit eivät ole ainoita tällaisia hahmoja, suomalaisessa kansanperinteessä ja kielessä samankaltaiset hahmot tunnettiin myös Aallottarina ja Vellamoina, Keski-Euroopassa vastaavanlainen hahmo on esim. Melusine, joka usein kuvattiin legendan mukaisesti kylpyammeessa miehen tirkistellessä seinänraosta.

¹²² Waenerberg 1996, 112.

Albert Edelfeltin *Nuorukainen ja vedenneito* -teoksessa (1897) ja sen varhaisemmissa luonnosversioissa asetelma on enemmän tai vähemmän seuraava: nuori mieshahmo on metsälammen rannalla, ja kurottaa oksasta pidellen kohti vettä. Miehestä oikealla näkyy, versiosta riippuen, rannassa tai kauempana vedessä ja yksi tai useampi naishahmo, vedenneito. Naiset houkuttelevat miestä veteen tavalla tai toisella. Vuoden 1896 luonnoksessa (kuva 27) haamumainen naishahmo seisoo vedessä rintamasuunta mieheen päin, lähellä rantaa, mutta auttamattomasti miehen ulottumattomissa. Mies näyttäisikin olevan juuri tipahtamaisillaan veteen. Vedenneito on maalattu hyvin ylimalkaisesti, mutta se ei selity välttämättä pelkällä luonnosmaisuuksella: hahmon yllä on jonkinlainen harso, joka rikkoo naisen ruumiin muodon. Luonnosmaisuudesta huolimatta näyttäisi olevan jollain tasolla intentionaalista, että vedenneito näyttäytyy mieshahmolle jonkinlaisena näkynä. Vedenneito ojentavaa kättään kohti mieshahmoa kutsuen tätä luokseen. Ville Lukkarinen on huomauttanut, että miehen jalkojen juuresta aina naishahmoon jatkuvat lumpeet selventävät edelleen naishahmon nymfiyttä, sillä lumpeiden lahkoon latinankielinen nimi on *nymphaea*.¹²³ Viimeistellyssä versiossa vedenneito on jo maalattu tarkasti. Hän on myös hieman kauempana ja selvästi uimassa pois päin. Hahmon ojennetussa kädessään on kukka ja pään hunttu ovat muuttuneet viitteellisemmiksi. Miehen asento on lähes sama kuin edellisvuoden luonnosmaalauksessa. Teoksessa vaaran tunto on vahva, miehen ojentunut asento ja ote hennosta oksasta saa hahmon näyttämään olevan juuri tipahtamaisillaan. Lammen musta vesi ja sinne putoaminen koituisi epäilemättä miehen kohtaloksi.¹²⁴

Bertel Hintze tulkitsee teoksen osaksi symbolistista muotivirtausta, mutta korostaa kuitenkin, kuinka vierasta tämä oli Edelfeltille. Itse teoksesta Hintze sanoo seuraavasti: ”Aihe voidaan käsittää ilmaisuksi ihmishengen kaipaukselle saavuttaa alati pakeneva ihanne – tai vastineeksi Saksan 90-luvun maalauksen innoittamalle *Conceptio Artis*-kuvalle --” ja jatkaa sanoen, että Gallen-Kallelan työ on vertauskuva siitä, kuinka taiteilija kamppailee tavoittaakseen näyn, jonka haluaa vangita teokseensa.¹²⁵ Hintzen tulkinnassa vedenneito on siis joko ihanteen tai taiteellisen innoituksen allegoria. Kun teosta tarkastellaan yhdessä mainittujen luonnosten

¹²³ Sana on johdettavissa muinaiskreikan sanaan *numphaios*, nymfeille pyhä. Lukkarinen osoittaa analyysissään, että useat Edelfeltin kylpijä- ja mytologiset naishahmoaiheet ovat yhdistettävissä juuri nymfin hahmoon. Lukkarinen 2005, 76.

¹²⁴ Mikäli synkät lammet tulkitaan olevan yleisesti hyväksytty vertauskuva dekadentille maailmalle tai kohtalokkaalle naiselle, kuten esimerkiksi Lyytikäisen aiempi luonnehdinta hahmotyypistä esittää, voidaan Akseli Gallen-Kallelan *Lumpeisiin hukkunut* (1885) tulkita osaksi tätä samaa ilmiötä. Onni Okkonen mainitsee teoksen esikuvaksi prerafaeliittien vastaavat aiheet. Okkonen 1961, 88.

¹²⁵ Hintze 1953, 356–357.

kanssa, tulee pian selväksi, että ainakin jossain vaiheessa naishahmolla on ollut hyvin erilaisia merkityssisältöjä, jotka lähenivät femme fatale -aiheille ominaisia viettelyn ja vaaran teemoja. Kun teos oli esillä Pariisin salongissa 1897 *Päivälehti* uutisoi teoksesta: ”uusi vertauskuvallinen taulu *Sireeni*, jossa näkyy vedessä viettelevä Vellamon neito ja nuorukainen, joka juuri on rannalta sen jälkeen heittäytymäisillään.”¹²⁶ Teoksesta on myös luonnoksen asteelle jäänyt piirros (kuva 28), joissa seireenit ovat uineet rantaan miehen luo ja tarranneet häntä kiinni kaulasta ja vetävät häntä mukanaan veteen.¹²⁷ Teos on siis ollut sekä taiteilijan, että yleisön silmissä vaarallisen viettelyksen kuva.

Tarkastellessa tällaisia vedenhengettäriä näkökulmasta joka sivuaa seksuaalisuutta ja erotiikkaa, on mahdotonta täysin ohittaa Ville Vallgrenin *Havis Amandaa*. Teoksen hahmo ei ole femme fatale, mutta sen kirvoittama julkinen keskustelu ja suoranainen kiistely kuitenkin toimivat niin lähellä aihepiiriä, että sitä voidaan tarkastella kontekstualisoivana ilmiönä. Harri Kalha on tutkinut *Havis Amandaa* ja siihen liittynyttä julkista keskustelua teoksessa *Tapaus Havis Amanda – Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa* (2008). Aihe näyttäisi läpäisseen kaikki uutiskynnykset, ja Havis Amandasta tulleen ainakin hetkellisesti termi kuvaamaan kaikkia siveettömiä nuoria naisia. Tästä kuvatodisteeksi on jäänyt esimerkiksi *Velikullassa* 1909 julkaistu pilakuva (Kuva 29), jossa naisasianaiset kauhistelevat rannalla uimapukuihin vaihtavia nuoria naisia kutsuen heitä ”Havis-Amandoiksi”¹²⁸. Iloisissa kauniissa nuorissa naisissa nähtiin suuri vaara yleiselle moraalille, ne edustivat kevytmielisessä viattomuudessaankin sellaista ihmiskuvaa, jota suomalaisen yhteiskunnan puritaaniset tahot eivät hyväksyneet katukuvaan. Naisasialiike kohtasi ankaraa pilkkaa pyrkiessään suitsimaan tällaisen naiskuvan kuvaamista katukuvassa.

Suomalaisen taiteen viettelyä ja vaaraa yhdistelevät nymfiaiheet tuskin rajoittuvat edellä käsiteltyihin teoksiin. Jo näiden esimerkkien pohjalta huomataan kuitenkin, että luonnottarien kirjo femme fatale -aiheena on vaihteleva: niiden joukosta löytyy eroottisuuden osalta esityksiä siveellisyyttä korostavista aina avoimen seksuaalisiin, sekä vaarallisuuden osalta aina hyvin

¹²⁶ Pariisin salongit, *Päivälehti* 29.4.1897. Samoin sanankääntein teoksesta uutisoi myös mm. *Nyheter för dagen*, *Borgåbladet* 1.5.1897.

¹²⁷ Edelfelt oleskeli teoksen valmistumisen aikoihin Lontoossa, eikä olisi lainkaan ihme, jos englantilaiset prerafaeliitit olisivat vaikuttaneet Edelfeltin etenkin tähän luonnokseen, siinä on nimittäin hyvin samankaltainen asennelu kuin vaikka John William Waterhousen *Hylas and the Nymphs* -teoksessa (1896), joka valmistui vuotta ennen Edelfeltin teosta, mutta joka tosin esiteltiin vasta kesällä 1897. Myös Ateneumin kokoelmissa olevan luonnoskirjan sivu (Ateneum, inventaarionumero A II 1517:27 / 24) on mahdollisesti liittynyt teokseen.

¹²⁸ Hävytön kuva, *Velikulta* 7.9.1909.

viitteellisistä suoran uhkaaviin. Tällaisten luonnotar-aiheiden perinpohjainen tarkastelu seksuaalisuuden ja sukupuolen näkökulmasta osoittautuisi varmasti hedelmälliseksi, mutta se vaatisi oman, femme fatale -aiheesta vapaan tutkielman.¹²⁹

4.2. Murhanhimoiset hahmot

Tämä kategoria sisältää aktiivisia naishahmoja kuten Salome, Judit, sfinksit, Medusa ja noidat. Nämä hahmot ovat sellaisia, jotka toimivat omasta pahantahtoisesta halustaan ja toimittavat miehen turmion omakätisesti. Tällaisia aiheita on enemmänkin, mutta edellä mainitut ovat ne, joista suomalaisesta taiteesta löytyi omat versionsa.¹³⁰ Aktiivisuuden osalta ryhmän poikkeus on Salome, joka raamatunkertomuksen mukaan ei tee juuri mitään. Kuvataiteessa näin ei kuitenkaan ollut, vaan usein hänet kuvattiin irtopää sylissään, kauniina ja hymyillen, aktiivisena. Näin se on ulkoisesti ja samalla merkityksiltään lähimpänä tätä ryhmää.¹³¹ Tämä aktiivisten ja murhanhimoisten naisten ryhmä luo femme fatale -hahmojen kovan ytimen – ironisesti se on Suomen taiteen osalta myös kategorioista kaikkein vähäsisältöisin. Yhteenkään edellä mainituista hahmoista ei tartuttu tavalla, joka on 1800- ja 1900-lukujen vaihteen femme fatale -kuvatyypin topos: esimerkkinä toimikoot vaikka Franz von Stuckin *Judith und Holoferne* (n. 1926) (kuva 30) ja Lovis Corinthin *Salomé* (1900) (kuva 31).¹³²

4.2.1. Sfinksi

Yleisin femme fatale -sfinksi on kreikkalaisesta mytologiasta¹³³ ja tunnetuin tarina kertoo Oidipuksesta ja Sfinksistä, joka kysyi kohtaamiltaan miehiltä arvoituksen ja heidän epäonnistuuksaan muutti heidät kiveksi. Oidipus onnistui vastaamaan oikein, jolloin kivettyneet miehet palasivat henkiin ja Sfinksi kuoli. Vaikka Sfinksi ei sinänsä käyttänyt seksuaalista viettelyvoimaansa, on sfinksin esitykset vuosisadanvaihteen taiteessa usein vahvasti erotisoituja.¹³⁴

¹²⁹ Eriskummalliseksi teokseksi jää esimerkiksi Edelfeltin valtavaa naishahmoa ja sen kainalossa surevaa pienempää mieshahmoa esittävä luonnos (Ateneum, inventaarionumero A II 1517:101 / 90). Lisäksi Oscar Parviaisen lukuista luonnospiirroksot tarjoaisivat oman kokonaisuutensa.

¹³⁰ Tällaisia aiheita ovat mm. Clytemnestra, Delilah, Circe, erinäiset vampyyrit jne.

¹³¹ Salomea ei nimetä Raamatussa. Tarinan aktiivisempi naishahmo on hänen äitinsä, Herodias, mutta häntä ei kuvataiteen esityksissä juurikaan näe.

¹³² Corinthin *Salomé* oli päätynyt runon kuvitukseksi suomalaiseen kalenteriin jo vuonna 1907: *Salome tanssii* -runo, *Eteenpäin: kalenteri kansalle no 4*, 01.01.1907.

¹³³ Esimerkiksi egyptiläiset sfinksit eivät olleet pahansuopia ainakaan perusolemukseltaan.

¹³⁴ Mathews 1999, 98.

Akseli Gallen-Kallelan *Conceptio Artis* -teoksessa (1894) (kuva 32) on tällainen vahvasti eroottinen sfinksi, joka itseasiassa näyttäisi viittaavan suoraan yhdyntään. Teoksen etualalla on karrikoitu alaston mieshahmo, joka on selin katsojaan. Hän on nostanut kätensä kehonsa eteen ja koukistanut jalkansa – hahmo on hyökkäävässä asennossa. Tavoittelun kohteena on teoksen taka-alan sfinksi, joka sekin on takaruumis katsojaa kohti. Yksinkertaistaen teoksessa on siis eläinhahmoa paljain käsin metsästävä mies. *Conceptio Artis* tarkoittaa vapaasti suomentaen ”näkemystä taiteesta” ja teos onkin tulkittava jonkinlaisena taidekäsitteksen kuvallistajana. Teoksen merkitys tällaisena taidekäsitteksen allegoriana on perinpohjaisesti analysoitu:¹³⁵ näin ollen sfinksi olisi taide ja mies taiteilija – mies tavoittelee taidetta, jota tässä tapauksessa on saanut esittää sfinksi. Kohtalokkaan naishahmon kontekstissa merkityksellistä näyttäisi olevan sfinksin elämellisyys ja eroottisuus. Teos ei kuitenkaan ole ulkomuodoltaan kaukana niistä teoksista, joita edellä käsitelty ulkomainen tutkimus tarkasteli. Perinteet ja merkitykset menevät teoksessa kuitenkin huolettomasti sekaisin ja kuoleman hirviöttärestä tulee tiedon lähde. Teoksessa on vahvasti läsnä maskuliinisen ja kolonialistisen haltuunoton tematiikka: mies taltuttaa villin naishahmon, mutta samalla yhtymällä tähän tavoittaa jotain primitiivistä korkeampaa tietoa, johon hän ei rationaalisena länsimaisena nykyihmisenä kykene. Tämä ambivalentti suhtautuminen osoittaa primitiivisyydelle ja eroottisuudelle joitain ”positiivisia” attribuutteja, mutta tekee sen ainakin nykykatsojan silmissä auttamattoman seksistisesti – näin teos toimii malliesimerkkinä siitä naishahmon ja eksoottisen toiseuttamisesta, josta esimerkiksi Mathews puhuu,¹³⁶ ja jonka avulla taiteilijat rakensivat omaa merkittävyyttään. Tässä teoksessa se on hyvin eksplisiittistä metsästämisen ja oletetun yhtymisen kautta.

Sfinksi oli keskeisessä osassa myös toisessa Gallen-Kallelan samana vuonna maalaamassa teoksessa, *Symposionissa* (myös *Probleemi* tai *Kajusmaalaus*), huolimatta siitä, että Sfinksihahmoa ei kokonaan näy sen paremmin *Symposionissa* kuin sen luonnoksessakaan. Ensin mainituissa Sfinksistä näkyy siivet, jotka kehystävät teoksen taiteilijajoukkoa ja toisessa sfinksistä näkyvät ainoastaan jalat. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että näiden epämääräisten attribuuttien liittyminen juuri sfinksihahmoon oli yleisessä tiedossa. Adolf Paul arvuutteli kirjeessään Gallen-Kallelalle sfinksihahmon symboliikkaa teoksessa ja arvuutteli olisiko se humalan paikalle lennättämä inspiraatio, joka pöytään saapuessaan kertoisi tarinoita ja olisi taiteilijoiden ”spirituaalisten lasten äiti”.¹³⁷ Tulkinta vaikuttaa sopivalta, teos voisi todella olla

¹³⁵ Kts. esim. Sarajas-Korte 1966, 289–292.

¹³⁶ Eksoottisen toiseuttamisesta kts. esim. Mathews 1999, 161–177.

¹³⁷ Sarajas-Korte 1966, 285–286.

aamuyön tunneilla saavutettu delirium, josta taiteelliset neronleimaukset syntyivät. Tällöin sekä *Conseption Artiksen*, että *Symposionin* sfinksihahmot olisivat merkitykseltään samanlaisia.

Aikakauslehti *Aika* kirjoitti sekä *Symposionista*, että *Conseption Artiksesta*: ”kaksi teosta, joiden aatteellinen sisälllys on antanut päänvaivaa lukemattomille katsojille ja arvostelijoille.” ja jatkaa teosten sfinksi-hahmojen olevan ”vertauskuvallisia lisäkkeitä”, joilla taiteilija pyrki avaamaan syviä ajatuksiaan.¹³⁸ Onni Okkonen taas toteaa: ”Berliinissä se sai 1895, ajankohdalle kuvaavaa, suurta huomiota osakseen. Sfinksi ymmärrettiin siellä paremmin, kun Stuck ym, olivat niitä paljonkin maallaneet.”¹³⁹ *Symposion* sai osakseen paheksuntaa aikalaismkriitikissä epäsoveliaan ja humalaan viittaavan tunnelmansa takia.¹⁴⁰ Huolimatta teosten aiheuttamasta laajasta keskustelusta, josta osa oli hyvin kriittistä, näyttäisivät arvostelijat kuitenkin pääsääntöisesti sivuuttaneet eroottiset ominaisuudet, aivan kuin ne eivät olisi olleet *Conseption Artiksessä* lainkaan läsnä. Tämä voidaan osaltaan ymmärtää johtuneen ajan siveysnormistosta: eksplisiittisestä seksistä ei ollut soveliaan puhua edes kriittiseen sävyyn. Näyttäisi siltä, että Gallen-Kallelan sfinksit olivat sekä yleisölle, että taiteilijalle vasta toissijaisesti kohtalokkaita hahmoja. Näin ollen teoksien sfinksi-hahmojen kohtalokkuus on välillistä ja tulee ymmärretyksi ainoastaan sfinksi-kuvatyyppin avulla.

Edwin Lydén (1879–1956) kuvitti eriskummallisen, mutta melko pitkälti sfinksin olemusta seurailevan hahmon teokseensa ”*Soi sielunkellojen soitto*” (1906) (kuva 33). Kyseessä on hautajaisia kuvaava teos, jonka keskeisimpinä hahmoina on teoksen etualalla sureva hahmo ja muurin päällä makaava sfinksi. Teoksen taka-alalla, muurin takana portista näkyy hautajaissaattue, jossa neljä hahmoa kuljettaa arkkua pitkin hautausmaata kohti kukkulan takana näkyvää kirkkoa. Teoksessa on muutamia huomionkiinnittäviä elementtejä: arkun peräpäähän on maalattu kirkkaanpunainen sydän, muuriin nojaava etualan hahmo on puettu mustan surupuvun sijaan vaaleanpunaiseen kaapuun ja eriskummallisen sfinksimäisen olennon hännän kärkeen on kietoutunut toinen sydän.

Raimo Aarras tulkitsee Lydénia käsittelevässä tutkimuksessaan *Taidehistoriallisia tutkimuksia 5 – Edwin Lydén* teoksen symbolistiseksi, müncheniläisvaikutteiseksi teokseksi, jossa Lydén

¹³⁸ Lindström, *Aika* 4/1908.

¹³⁹ Okkonen 1961, 300.

¹⁴⁰ Ibid., 279.

oli opiskellut 1900-luvun alussa ja jonka taide-elämästä ja tyylistä hän vaikuttui vahvasti.¹⁴¹ Aarras kiinnittää huomionsa teoksen alakuloisuuteen, *vanitas*-tunnelmaan ja ennen kaikkea tuskaan: etualan hahmo kaipaava ruumiin mukana Tuonelaan, ja on nostanut sen merkiksi kätensä kohti muuria, ikonografia korostaa kuoleman mysteeriä, kaipausta ja pelottavaa tuskaa.¹⁴² Sfinksihahmon hän tulkitsee tämän saman tematiikan kautta: ”Taiteilija ilmentää sanottavansa allegorialla ja pantomimiikan keinoin: tuskan vertauksena sfinksi puristaa liskomaisella hännällään pientä ihmissydäntä.”¹⁴³ Näin ollen sfinksihahmo olisi maneerinen elementti, opittu saksalaisilta symbolisteilta opiskeluaikoina ja siirretty tähän allegoriseen teokseen tyylikelementiksi, joskin hieman ”väärin”: teoksen olento ei oikeastaan ole yksiselitteisesti sfinksi. Aarraksen uskottavan oloinen analyysi siis ohittaa hahmon mahdollisen kohtalokkuuden – itseasiassa vaikka Aarraksen mukaan teoksen aihe on vahvasti kohtalokas, mutta tämä suru ja murhe eivät henkilöidy sfinksiin, vaan sillä on ennemmin päinvastainen rooli.

Eriskummallisessa hahmossa on havaittavissa sfinksin lisäksi piirteitä myös muista mytologian hahmoista. Sitä voidaan tarkastella käärmemäisenä hahmona, jolloin se saa paratiisin käärmeen ja sitä kautta Eevan ja Lilithin piirteitä. Näin ollen se edustaisi sitä eniten analysoitua viettelevän ja turmioon ajavan naishirviön hahmoa. Tätä voisi tukea olennon häntään kietoutunut sydän: se puristaa miehen sydäntä otteessaan aiheuttaen sydänsurua ja murhetta. Myös kreikkalaisen mytologian Lamialle on toisinaan annettu naisen ylävartalo ja käärmeen ruumis. Lamia on hahmona *femme fatale* mitä suurimmissa määrin: se varastaa ja surmaa sydänsuruissaan muiden lapsia. Lydénin sfinksin ja käärmeen hybridin olemus, huolimatta sen tarkasta vastineesta, voitaisiin ymmärtää näiden mytologisten aiheiden kautta pahansuopana hahmona. Todennäköisempää on kuitenkin, että hahmo on ennemmin neutraali tyylikelementti tai jopa lohdullinen hahmo, joka on nostettu teokseen lähinnä korostamaan teoksen takana olevan tarinan dramaattista luonnetta ja etualan hahmon ylitsevuotavaa surua.

¹⁴¹ Aarras 1980, 33–35.

¹⁴² Aarras siteeraa teoksen taustapuolelle Lydénin kirjoittamat Jussi Korhosen säkeet: ”Soi sielunkellojen soitto / Sisimmässäni hiljalleen / ja hautajaissaattue vitkaan / käy kappelin siimekseen. // Kenen taasen ne tuonelle vievät? / Sen tunnen ja tiedänkin. – / Mun toivoni liekit eivät / ole syttyneet sittemmin.” Aarras 1980, 35.

¹⁴³ Aarras 1980, 34.

4.2.2. Medusa ja noidat

Medusa on aiheena yleinen läpi länsimaisen taiteen historian ja se on kantanut mukanaan monenlaisia merkityksiä, mutta vuosisadanvaihteessa siihen yhdistettiin selkeimmin juuri femme fatalen piirteet.¹⁴⁴ Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* Pallas Athene muuttaa Medusan käärmehiuksiseksi hirviöksi tultuaan kateelliseksi Medusan kuuluisasta viehättävyydestä ja etenkin kauniista hiuksista. Näin ollen Medusa ei ole sinänsä viettelevä hahmo, vaan vastenmielinen. Medusan hahmo on tavallaan kiertänyt täyden kehän kohtalokkaana naisena: hän oli viettelevä kaunotar, mutta kohtasi sen takia turmion, kun hänen hiuksensa muutettiin käärmeiksi. Vuosisadanvaihteen taiteen osalta Medusa käsitetään kuitenkin yleensä osaksi kohtalokkaan naisen kuvatyyppejä: sitä tulkitaan samojen asioiden ilmentymänä.¹⁴⁵ Mario Praz kirjoittaa Medusasta: ”This glassy-eyed, severed female head, this horrible, fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics and the Decadents throughout the whole of the century.”¹⁴⁶ ja yleistää vielä ”Beauty of the Medusa, beloved by the Romantics, Beauty tainted with pain, corruption, and death – we shall find it again at the end of the century, and we shall see it then illuminated with the smile of the Gioconda.”¹⁴⁷

Ellen Thesleffin (1869–1954) grafiikantyö *Medusa* (1910) (kuva 34) ei vastaa kuva-aiheen tyypillistä käsittelyä, se on kaukana niistä versioista, joita analysoidaan edellä mainitussa ulkomaisessa tutkimuksessa.¹⁴⁸ Thesleffin grafiikantöille tyypillinen tyylittelevä ja moderni muotokieli on läsnä tässäkin hahmossa: Medusan kasvot on esitetty viitteellisesti, josta havaitaan silmät, nenä, suu ja leuan kaari. Medusan merkitsevä piirre, käärmeet, ovat nekin muotoutuneet kohtisuoraan ylöspäin lainehteleviksi hiuksiksi. Käärmemäisiä piirteitä niihin ei ole tehty. Teoksen voisi siis sivuuttaa modernisoituna versiona, jolla ei ole kosketuspintaa tässä tutkielmassa käsiteltäviin aihepiireihin – itseasiassa modernin teoksen nimeäminen antiikin mytologian ja akatemiataiteen yleisen aiheen mukaan voisi tulkita olevan taiteilijan tapa korostaa omaa avantgardistisuuden tavoittelua. Sellaisenakin se on tosin kiinnostava: taiteilija irtautui maskuliiniseksi koetun akatemiataiteen piiristä ja kieltäytyi ensinnäkin mukautumasta

¹⁴⁴ Lahelma 2014, 133.

¹⁴⁵ Sen lisäksi, että esimerkiksi Salome ja Medusa on molemmat ymmärretty tutkimuksessa samankaltaisiksi hahmoiksi, voidaan myös ajatella, että toisinaan hahmot jopa sulautuivat yhteen. Lippert 2004.

¹⁴⁶ Praz 1951, 26–27.

¹⁴⁷ Ibid., 45.

¹⁴⁸ Thesleffiltä tunnetaan myös toinen *Medusa* -niminen työ, maalaus vuodelta 1945. Se karkaa kauas tutkielman aikarajauksesta, ja on sisällöltäänkin hyvin poikkeuksellinen: kyseessä on heleän kevyt ja värikäs maalaus nuoresta naisesta, jota ei yhdistä gorgo-hirviöön mikään muu kuin teosnimi.

sen taiteellisiin ehtoihin ja toisekseen käsittelemästä negatiivissävyytteistä naisaihetta sen piiristä sellaisena kuin oli totuttu. Näin teos kiinnittyisi osaksi misogynynisten aiheiden feminististä haltuunottoa.

Thesleffin Medusa-teos näyttäisi olevan muotokieleltään hyvin lähellä sekä hänen *La Rossa* (n. 1912) puupiirrosta, että hänen Gordon Graigin *The Mask* -lehteen tekemiä teatterimaskiaiheisia töitään.¹⁴⁹ *La Rossan* mallina tiedetään olleen Natalina, erityisen punatukkainen malli Italiassa, jonka Thesleff etsi käsiinsä useampaan otteeseen.¹⁵⁰ Näyttäisi siis siltä, että töissä toistuva graafinen tapa kuvata naisen kasvoja kiinnosti Thesleffiä jostain erityisestä syystä, joka ei välttämättä liittynyt erityisesti juuri mytologisen Medusan kasvoihin ja olemukseen.

Venny Soldan-Brofeldtin *Pallas Athene* öljymaalauksessa (1916) (kuva 35) on joko Medusan tai yleisemmin gorgon¹⁵¹ pää. Gorgo-embleemi on yksi Pallas Athenen attribuuteista: se liittyy tarinaan, jonka mukaan Perseus lahjoitti surmaamansa Medusan pään Athenelle, saatuaan tältä apua hirviön tappamiseen. Huomionarvoista on, että gorgo ei ole teoksessa embleeminä, kuten Pallas Athenen yhteydessä yleensä, vaan kokonaisena irtopäänä.¹⁵² Teoksessa on tummaa taustaa vasten puolimuotokuvana Pallas Athene keihäineen ja kypärineen, mutta keskeisimmässä roolissa on hänen kourassaan tukasta roikottama hirviön irtopää, jota hän ojentaa kohti kuva-alan etuosaa. Hän esittelee surmattua olentoa kuin voitonmerkinä. Teoksessa yhdistyy kaksi hyvin erilaista naishahmoa, toisaalta kaunis ja virtuoosinen Athene ja toisaalta hirviömäinen gorgo. Athene ei sinänsä ollut erikoinen aihe vuosisadanvaihteessa, esimerkiksi Gustav Klimtin (1862–1918) *Pallas Athene* (1898) on melko lähellä Soldan-Brofeldtin versiota. Grafiikanversio samasta työstä oli myös Wienin Sesessionistien *Ver Sacrum* -lehden kansikuvana 1900. Molemmat ovat puolimuotokuvia, joissa keihäs on teoksen oikeassa kulmassa ja vasemmanpuoleinen käsi on ojennettu eteen. Klimtin teoksessa gorgo on embleeminä miehustassa ja kädessä hän kannattelee pienempää naishahmoa. Klimt on kuvannut gorgon miltei humoristisesti, karikatyyrisenä ja kieli ulkona suusta.

¹⁴⁹ Teatterimaskiaiheiden ja *Medusan* yhtäläisyyksistä esim. Schreck 2017, 182.

¹⁵⁰ Bäckström 1955, 57–58.

¹⁵¹ Gorgo on nimitys antiikin mytologian naispuolisista hirviöistä, gorgo-sisarista, joista Medusa oli yksi.

¹⁵² Ateneumin kokoelmiin kuuluu kaksi *Medusan pää* -piirrosta, jotka ovat mahdollisesti luonnoksia ko. teokseen: Ateneum, inventaarionumerot A V 4919:58 ja A V 4919:57.

Voidaan kysyä, miksi Soldan-Brofeldt päätti kuvata Pallas Athenen ja gorgon ensinnäkin näin väkivaltaisena ja vauhdikkaana, ja toisekseen miksi hän päätti kuvata embleemin sijasta fyysisen pään? Femme fatalen kontekstissa on tietysti kiinnostavaa, halusiko hän ennen muuta korostaa gorgon hirviömäistä hahmoa vai Pallas Athenen voitokkuutta ja voimaa. Gorgo on myös androgyyniydessään kiinnostava: itseasiassa hahmo näyttää enemmän mieheltä kuin naiselta. Näin naissankarin painottaminen näyttäisi korostuvan entisestään. Voidaan ajatella, että Soldan-Brofeldt tuli käsitelleeksi, tietoisesti tai tiedostamattomasti, misogynistia kuvatyyppejä itseään. Näin ollen kyseessä olisi jälleen tietynlainen meta-femme fatale. Hän nimittäin tulee korostaneeksi ja eksplikoineeksi, että sen hirveän naishahmon, jota käytettiin naisen pahuuden symbolina, tappaja oli myös nainen.¹⁵³

Suomalaisen taiteen Medusa-aiheet ovat harvassa. Juha-Heikki Tihinen nosti aiemmin käsitellyn Magnus Enckellin *Kulta-aika* -teoksen yhteydessä esille myös sen pariaksi suunnitelmissa olleen freskon, jonka tarkoituksena oli olla symboli tieteelliselle tutkimukselle. Aiheeksi Enckell oli suunnitellut Minervan kilpeä Medusan päineen. Teos jäi kuitenkin toteuttamatta ja aihetta esitellessään Enckell kohtasi kritiikkiä esimerkiksi ystävältään Yrjö Hirniltä (1870–1952), joka piti nimenomaan Medusanpää-aihetta paikalle sopimattomaksi, synkäksi ja toivoi sen tilalle jotain ”kauniimpaa” ja helpommin ymmärrettävää.¹⁵⁴ Tihinen yhdistää suunnitelman *Nainen ja käärme* teoksen vaarallinen nainen -versiointiin – analyysin keskeisimmässä osassa on freudilainen kastration pelko -tematiikka.¹⁵⁵ Joka tapauksessa näyttäisi siltä, ettei Medusan sisällyttäminen ainakaan julkiseen teokseen ollut ongelmatonta. Tämä saattaa selittää myös aiheen yleistä vähyyttä suomalaisessa kuvataiteessa: sitä pidettiin moneen paikkaan sopimattomana.

Noidat ovat yleiseurooppalainen ilmiö, joiden ilmentymät kuvataiteessa ovat moninaiset. Noitia oli sekä kirjallisuudessa ja mytologiassa, että osana tosiasiallista historiaa myöhäiskeskiaikaisten noitavainojen muodossa, jolloin Euroopassa tapettiin tuhansittain

¹⁵³ Myös Soldan-Brofeldtin teoksessa *Pariksen tuomio* (1914–1918) on Pallas Athene ja gorgo. Nyt gorgo on embleeminä Athenen asun miehustassa, epämerkityksellisenä yksityiskohtana. Riitta Konttinen toteaa *Pariksen tuomion* yhdistävän kaikki taiteilijan ihanteet: antiikin, Maggie Gripenbergin (teoksessa Afroditen mallina) tanssitaiteen, ulkoilmavitalismin ja luonnollisen alastomuuden kultin. (Konttinen 1996, 305.) Konttisen tulee analyysissään identifioineeksi Pallas Athenen hahmon Artemikseksi, vaikka näin ei varmasti ole. Antiikin mytologiasta tunnettu Pariksen tuomio -tarina liittyy femme fatalen aihepiiriin lähinnä niin, että sen katsotaan aloittaneen Troijan sodan. Perinteisemmin Athenen kilvessä embleeminä gorgon pää esiintyy myös esimerkiksi Edelfeltin luonnospiirroksissa: Ateneum, inventaarionumerot A II 1517:67 / 28 ja A II 1517:67 / 29.

¹⁵⁴ Sarajas-Korte 2000, 11–12.

¹⁵⁵ Tihinen 2008, 89–90.

noidiksi epäiltyjä. Vuosisadanvaihteessa ne asettuivat osaksi femme fatale -hahmojen kavalkadia. Noidat olivat myös aikakauslehtien pilakuvien polttoainetta, kuten huomataan vaikkapa *Matti Meikäläisessä* 1891 julkaistussa naisten muodin nopealle muutokselle irvailevassa kuvassa (kuva 36), jossa nainen selittää olkatoppauksiensa olevan niin suuret, koska niihin on kasvamassa siivet joilla lentää ”Kyöpelii”.¹⁵⁶

Parviaisen *Noita ja korppi* (1912–1916) (Kuva 37) piirroksen sisältö on erikoinen: noitahahmo näyttää sulautuvan käärmeeseen, on vaikea sanoa missä käärme loppuu ja noita alkaa, hahmossa on siten jotain medusamaista. Voisi itseasiassa sanoa, että naishahmo ja käärme ovat samaa olentoa: käärmeen hahmon osittain ottanut noita, joka kommunikoi kädelleen laskeutuneen korpin kanssa. Teoksen kaikki elementit näyttäisivät pyrkivän vastenmielisyyteen: noidan epämuodostunut pää ja koukkunenä, luonnottoman pitkä mustunut käsi, lonkeromytysi redusoituva ruumis ja käärmeen pää ja pallomainen häntä. Korppi on omiaan tuomaan vielä yhden kuolemaan viittaavan elementin. On kuitenkin vaikea sanoa, mihin perinteeseen teos asettuu – syntiinlankeemusaiheesta se on jo kaukana, paremmin teosta selittäisi eurooppalainen noitamyytti. Tapa kuvata noidat erityisen vastenmielisen rumina näkyy jo 1500-luvun saksalaisessa taiteessa, erityisesti esimerkiksi Hans Baldung Grienin (1485–1545) *Die Hexenin* (1510) (kuva 38) kaltaisissa teoksissa.¹⁵⁷ Korppi omaa eurooppalaisessa kansanperinteessä monia piirteitä, mutta esimerkiksi Edgar Allan Poen (1808–1849) runo *Korppi* (1845), joka tuli tunnetuksi myös kuvataiteessa esimerkiksi ranskalaisen Gustave Dorén (1832–1883) vuoden 1883 kuvitusten muodossa, viittasi tuonelaan ja paholaiseen liittyvään eläimeen. Myös suomalaisen kansanperinteen tietäjät, shamaanit ja noidat, sekä mies-, että naispuoliset, olivat pitivät niin kutsuttuja elättikkäärmeitä.¹⁵⁸ Voi hyvin olla, että myös tämä innoitti Parviaista.

Piirros näyttäisi osuvan hyvin Dijkstran tekemään käärmenaisen kategorian, joskin viettelystä vastenmielisessä hahmossa ei ole. Ainoan ikkunan viettelevyyden mahdollisuudelle jättää noitien oletettu muuntautumiskyky.¹⁵⁹ Parviaisen käärmeen ja naisen muodostama hybridi muistuttaa myös Lilithistä, joka on tietyllä tapaa Eevan kärjistyneempi hahmo, aktiivisesti ja kiistattomasti paha olento, joka tunnetaan myös Saatanan puolisona. Eurooppalaisessa taiteessa

¹⁵⁶ Naisten pukuja, *Matti Meikäläinen* 20.9.1895.

¹⁵⁷ Hollstein 1954a, 137.

¹⁵⁸ Siikala 1992, 198.

¹⁵⁹ Young 2018, 158.

esiintyi myös Lilith-hahmoja sekä syntiinlankeemusaiheita, joissa käärmeellä oli naisen ylävartalo.¹⁶⁰ Suomalaisten taiteilijoiden tuotannossa sellaisia ei kuitenkaan juuri näytä olevan.

Oscar Parviaisen *Synnintekijä* (1910) (kuva 39), tunnettu myös nimellä *Noidanpoltto*, on kuvaus raivokkaasta väkijoukosta, joka on kerääntynyt polttamaan naishahmoa pääkalloista rakennetulla roviolla. Alastomana kuvattu väkijoukko on varustettu soihduin ja kivin, joita he heittävät roviolla makaavaa, niin ikään alastonta naishahmoa kohden. Kuva-aiheen voi todeta olevan Parviaiselle ominaisella tavalla symbolinen, merkityssisältö muodostuu raivokkaan väkijoukon ja noitahahmon suhteesta, viitaten ainakin eurooppalaisten noitavainojen historiaan. Parviainen käsitteli noitia kuitenkin enemmän mytologisessa ja symbolisessa viitekehyksessä, kuten huomaamme esimerkiksi *Kentaurien sota noitia vastaan* -piirroksessa (ajoittamaton).¹⁶¹ Myös Akseli Gallen-Kallela on käsitellyt noitarovio-aihetta piirroksessaan, jossa munkki sytyttää noitaroviota. Okkonen näkee tässä piirroksessa yhteyden toiseen, jossa munkki syleilee naishahmoa: hän esittää teosten jatkumon kertovan ”vaikeista sielullisista ristiriidoista ja kamppailusta.”¹⁶²

4.2.3. Salome ja Judit

Salome on kiistatta 1800-luvun keskeisin femme fatale: se tuli yleiseksi kuvataiteissa, kirjallisuudessa ja teatterissa.¹⁶³ Salomen rooli tarinan keskeisimpänä hahmona vahvistui 1800-luvun puolesta välistä eteenpäin ja vapautui samalla kristillisestä kontekstistaan ja sen asettamista moraalisisista rajoitteista.¹⁶⁴ Salomen hahmo alkoi toisin sanoen elää omaa elämäänsä eurooppalaisessa kulttuurissa. Yksi keskeisimmistä Salome-aiheiden innoittajista oli Oscar Wilden (1854–1900) *Salomé*-näytelmä (1891), joka pitkälti määrittä, miten hahmo ymmärrettiin kuvataiteissa.

Magnus Enckellin *Salome* (1906) (kuva 40) liittyy Oscar Wilden näytelmään ja Kansallisteatterin vuoden 1905 versioon siitä, jossa Salomen roolin esitti Elli Tompuri (1880–1962). Tihinen lukee teoksesta hahmon käsittelyn monet tasot: toisaalta Enckell on näyttänyt

¹⁶⁰ Kts. esim. latvialaisen, mutta suomalaisen naisen kanssa avioituneen ja Suomessa vuosina 1903–1916 asuneen Janis Rozentalsin *Temptation* (1913).

¹⁶¹ Kts. teoskuva Waenerberg 1996, 128.

¹⁶² Okkonen 1961, 500.

¹⁶³ Kts. esim. Noorda 2003, 41; Dijkstra 1986; Tihinen 2008.

¹⁶⁴ Noorda 2003, 39–41.

tarinan lakipisteen, draamallisen huippuhetken, jossa Johannes Kastaja tulee mestatuksi ja lavalla ovat Herodes, Herodias ja Salome, mutta toisaalta hän esittää myös Salomen teatteriesityksenä. Omana aikanaan skandalöösi ja laajaa vastustusta herättänyt teatteriesitys oli draamaa jo itsessään. Kuten Tihinen asian hyvin ilmaisee ”-- näemme siinä sekä *Salome*-draaman, että Salomen draamana.”¹⁶⁵ Näin ollen tässäkin teoksessa näyttäisi olevan hieman samanlainen merkitys kuin *Nainen ja Käärme* -teoksessa – se käsitteli ilmiötä itseään. Teoksen suurpiirteisyyden ja luonnosmaisuuuden takia siitä on hankalaa lukea Salomen hahmosta korostettuja piirteitä. Kuten Tihinen edellisen esimerkin yhteydessä, ja lukemattomat muut tutkijat toisaalla, toteaa, on Salomesta luettavissa kuolettavan ja seksuaalisesti houkuttelevan naisen arkkityyppi: ”ihanuus ja kuolemanvaarallisuus muodostavat maagisen kehän johon katsoja tempautuu.”¹⁶⁶ Hahmon viettelevä kohtalokkuus sinänsä lienee teoksessa kuitenkin sivuseikka, ja luettavissa vain kontekstin avulla: teoksessa siihen viittaavat yksityiskohdat jäävät, tarkoituksella tai sen tarkemmin ajattelematta, luonnosmaisuuuden taakse piiloon.

Ville Vallgrenin teki pienoisseivostuksen *Salome* (kuva 41) vuonna 1916. Leena Ahtola-Moorhouse kirjoittaa artikkelissaan *Nainen on minun jumalattareni* Vallgrenin naiskuvasta seuraavasti:

”Luonteelleen tyypillisesti Vallgren ei yleensä kuvannut miestä nielevää, vampyyrimaista, tuhoon viettelevää naishahmoa, joka kuului useiden symbolistitaiteilijoiden aiheistoon – poikkeuksena tosin vuoden 1916 tanssiva Salome-hahmo. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei Vallgren olisi nähnyt ja tulkinnut naisellisia heikkouksia, mutta suhteessa mieheen nainen oli kuitenkin aina lopulta vahvempi puolisko.”¹⁶⁷

Vallgrenin Salome muistuttaa kuitenkin pitkälti hänelle tyypillistä tanssivaa naishahmoa, jotka yleistyivät hänen tuotannossaan 1910-luvulta eteenpäin.¹⁶⁸ Mitään selvää eroa *Salomen* ja näiden muiden hahmojen kohdalla ei ole havaittavissa: Vallgrenin Salome on vailla sille tyypillisiä attribuutteja, lukuun ottamatta ehkä hivenen orientalistisempaa tiara-asustetta ja huntua¹⁶⁹. Ahtola-Moorhouse kirjoittaa myös taiteilijan naishahmojen olevan useimmiten

¹⁶⁵ Tihinen 2008, 92.

¹⁶⁶ Ibid., 94.

¹⁶⁷ Ahtola-Moorhouse 2003, 24.

¹⁶⁸ Ibid., 31.

¹⁶⁹ Wilden Salome tanssi ”Seitsemän hunnun tanssin”.

tunteen ääripäissä, joko onnen kukkuloilla tai lohduttomassa surussa.¹⁷⁰ Salomen naishahmo ei ainakaan edusta jälkimmäistä, ja vapautunut iloinen tanssi luonnehtiikin paremmin veistoksen tunnelmaa.

Edwin Lydénin teos *Salome (Lou-Lou Albert-Lazardin muotokuva)* (1919) kuvaa taiteilijan läheistä taiteilijaystävää, joka auttoi taiteilijaa tutustumaan kulttuuripiireihin hänen opiskellessaan Saksassa ja muodostui hänelle pitkäaikaiseksi ystäväksi.¹⁷¹ Muotokuva on kuitenkin jälleen vailla Salomen attributteja, kuvatyyppiin sen liittää korkeintaan teoksen yleinen tummanpuhuvuus ja degeneroituneiksi tulkittavissa olevat kasvot. Muotokuvan nimeäminen Salomeksi ilmeisesti lähinnä tyylikelementtinä voisi osaltaan kertoa siitä, kuinka yleinen kuva-aihe muuttui substantiivista ennemmin adjektiiviksi.

Akseli Gallen-Kallelan piirustus "*Dörnberger*", *erilaisia harjoitelmia* (kuva 42), sisältää mahdollisesti viittauksen Salomen tarinaan. Luonnoskirjan sivulle hieman sarjakuvamaisesti asetetut tilannekuvat kuvaavat nuorta miestä muun muassa kahvilassa, keittiössä ja ateljeessa. Salomeen sen liittää hyvin suurpiirteisesti piirretty irtonainen miehen pää, joka näyttäisi lepäävän vadilla käärmeenomaisen olennon tuijottaessa sitä. Päätä kiertää sädekehä, joka viittaisi nimenomaan Johannes Kastajaan, eikä muihin päänsä menettäneisiin kohtalokkaiden naisten uhreihin. Laajempaa analyysia piirroksesta on kuitenkin hankala tehdä – Salome ei ole läsnä, eikä edes kuva-aiheen liittymisestä siihen voida olla täysin varmoja, vaikkakin se lienee paras selitys kuvalle.

Yleisenä aiheena Salomen esitystapa saattoi vaikuttaa tapaan esittää kohtalokas naishahmo, vaikka taiteilijan ajatuksena ei ollutkaan suoraan tehdä omaa versiotaan sen paremmin Raamatun kuin Wildenkaan Salomesta. Näin voitaisiin ajatella tapahtuneen esimerkiksi Jalmari Ruokokosken (1886–1936) *Alaston malli* -maalauksen (ajoittamaton) (kuva 43) osalta. Siinä on jotain kovin femmefatalemaista, vaikka hahmon identiteettiä tai teoksen innoittajaa ei tunnetakaan. Viimeistään jos hyväksymme naiseuden roolien olleen tuolloin vuosisadanvaihteessa rajoittunut joko hyvään tai pahaan, voidaan olla varmoja, että Ruokokosken naishahmo kuuluu jälkimmäisiin.

¹⁷⁰ Ahtola-Moorhouse 2003, 24.

¹⁷¹ Albert-Lazardista ja teoskuva kts. Kurth 2004, 35.

Salome ei aiheena ja hahmona näytä sen suuremmin yleistyneen Suomen taiteessa. Aihe oli kuitenkin näkyvä ja laajaa julkista keskustelua herättänyt asia vuosisadanvaihteen kulttuurissa, muun muassa Wildeen liittyneiden oikeusjuttujen ja muun pahennuksen takia. Kuten sanottu, näytelmää esitettiin myös Suomessa ja suomalaiset näyttelijät esittivät Salomen roolia niin ulkomailla kuin kotimaassakin. Tämä näyttäisikin kirvoittaneet suurimman osan Salomeen liittyvästä kuvallisesta aineistosta, kun ajan aikakauslehtien piirtäjät tarttuivat aiheeseen. Muun muassa pilalehti *Ampiaisessa* julkaistiin 30.12.1916 nimimerkki Mikko U:n *Salome*-runo, jonka ensimmäinen säkeistö näyttäisi tiivistävän hahmoon vuosisadanvaihteessa liitetyt ominaisuudet: ”Himon tytär, hiilikutri / hurmehuuli / povessasi tunteen raisu / kuumetuuli / huulillasi himon helle / Ripsi musta, / silmissäsi synnin öistä / odotusta”.¹⁷² Runon kuvituksessa on nimimerkki S.H:n kuva mustatukkaisesta ja yläruumiiltaan alastomasta, veitsikätisestä Salomesta (kuva 44). Taiteilija lienee ollut ulkomainen. Kun teosta vertaa edellä käsiteltyyn Ruokokosken naishahmoon, huomataan, että naishahmojen esitystapa on kovin samankaltainen.

Suomalaiset taiteilijat ikuistivat Suomessa nähtyjä Salome teatteriesityksiä ja niiden roolisuorituksia myös aikakauslehtien sivuille. Eräs tällainen pilapiirros on *Fyren*-aikakauslehdessä 18.5.1907 julkaistu Oscar Furuhjelmin (1880–1963) *Aino som Salome* (kuva 45), jossa Aino Achtén (1876–1944) roolisuoritus hahmona on saanut osansa aihepiiriin ympärillä velloneesta irvileukailusta. Myös Edvard Lydén tarttui aiheeseen *Tuhkimus*-aikakauslehdessä 16.12.1911 julkaistussa pilakuvassa (kuva 46) Achtésta Salomena, jossa Salome on yllätetty tai säikähtänyt kentauri. Piirros oli kuvituksena toimittajan näkemän unen kuvaukseen, joka esittää aiheen varsin kummallisessa valossa. Kirjoittaja kertoo nähneensä unen kuultuaan Achtén huippusuorituksesta Salomena. Hän ivailee Achtén saavuttaneen esiintyessään korkeamman ymmärryksen siitä, mitä on taide: ”Taide on siis sitä, kun taiteilija voi muiden nähden muuttua joko lehmäksi, tammaksi tai ylimalkaan joksikin naaras-eläimeksi.”¹⁷³ Pilapiirrostyylinsä Lydén oli oppinut opiskellessaan 1900-luvun alussa Münchenissä ja etenkin *Die Jugend* -lehdestä.¹⁷⁴

¹⁷² Mikko U., *Ampiaisen* 30.12.1916.

¹⁷³ Kirjallisuutta ja taidetta --, *Tuhkimus* 16.12.1911.

¹⁷⁴ Lydén piirsi ahkerasti moniin pilalehtiin, *Tuhkimukseen*, *Fyreniin*, *Tuulispäähän* ja useisiin sosialistien lehtiin. Lydén pilkkasi piirroksissaan niin ihmisiä kuin instituutioitakin, ja kohteena olivat monet julkisuuden hahmot. Kirkon pilkkaamisesta huolimatta Lydén oli ilmeisesti hyvin tiukka ”kristillis-siveellinen moralisti”. Aarras 1980, 54–55.

Salome oli aiheena läsnä suomalaisten kuvataiteilijoiden mielessä, ja esiintyi visuaalisessa kulttuurissa useissa eri yhteyksissä, mutta syystä tai toisesta siihen ei tartuttu tavalla joka tunnetaan keskieurooppalaisesta taiteesta. Silloinkin kun taiteilija päätti tarttua aiheeseen, ja nimetä teoksensa Salomeksi, jäivät väkivaltaisimmat ja eroottisimmat elementit niistä pois – teokset ovat aiheensa edustajina tietyllä tapaa vajaita.

Judit (myös Judith) jää vielä viitteellisemmäksi hahmoksi ajan taiteilijoiden töissä. Sigurd Wettenhovi-Aspa, suomalainen taiteilija, pseudo-kielitieteilijä ja mystikko, näyttää ainoana tehneen suoraan Judit ja Holoferne -aiheisen teoksen. Kyseessä on hyvin karkea maalaus lautasessa vuodelta 1908 (kuva 47), joka ei oikeastaan sovi aiheen yleiseen perinteeseen millään tavalla. Wettenhovi-Aspan hirviömäinen, groteski ja ruma Judith esittelee irvistellen Holoferneen päätä. Tuntien Wettenhovi-Aspan rotuteoriat ja myöhemmät Hitler-sympatiat, tekee lautanen mieli lukea lähinnä antisemitistisenä ksenofobiana – etymologisesti Judith tarkoittaa ”juutalaista naista”. Dijkstra itseasiassa linkittää tutkimuksensa viimeisissä kappaleissa Salomen ja Juditin antisemitismiin: hän lukee niiden ulkomuodosta stereotyyppisiä juutalaisia piirteitä ja huomauttaa, että ajan intellektuellit huomauttivat usein naisten juutalaisesta syntyperästä. Tässä luennassa hahmot ovat kuvia ”degeneroituneesta rodusta”.¹⁷⁵ Itse tarinan mukaan, ja taiteessakin lähes poikkeuksetta, Judith on kaunis ja tarkoituksperiltään hyväntahtoinen.¹⁷⁶ Näin ei Wettenhovi-Aspan teoksessa ole, vaan matala otsa, koukkunenä ja tummat hiukset voisivat viitata Wettenhovi-Aspan tavoitelleen anti-semitististä juutalaisuuden kuvaamista. Ilmeisesti Wettenhovi-Aspa teki samana vuonna myös Salome- ja Leda-aiheiset maalaukset, mutta kuvia niistä ei tavoitettu.¹⁷⁷

Tämän tutkielman aineistokartoituksen pohjalta vaikuttaisi siltä, että Salome- ja Judit-aiheita on suomalaisessa taiteessa merkillepantavan vähän. Salome oli aihepiirinä läsnä suomalaisessa

¹⁷⁵ Dijkstra 1986, 400–401.

¹⁷⁶ Judit on esitetty taiteessa symboloimaan monia luonteenpiirteitä: hänet on esitetty patriootina, joka kauneuttaan hyväksikäyttäen voittaa kansallisen vihollisen ja on näin vastarinnan sankaritar, toisinaan hänet on esitetty vahvana naisena, joka nousee vastustamaan ahdistelijaansa ja estää suunnitellun raiskauksen. Judit on esitetty myös eroottisena hahmona, joka juontuu apokryfikirjan korkeasta suitsutuksesta hänen kauneudestaan, kun taas toisinaan hänet on esitetty raamatullisen hyvyiden ja hurskauden symbolina, yhtä lailla yhteensopiva Juditin kirjan kanssa. Judit on ollut myös hämmennyksen ja moraalisen konfliktin esitys ja joskus myös kaiken rohkean, älykkään ja oikeanmukaisuuden omaava hahmo: Noorda 2003, 35.

¹⁷⁷ Wettenhovi-Aspa on pitkälti uloskirjoitettu suomalaisesta taidehistoriasta: vaikka kyseessä on aikanaan tunnettu hahmo, joka saavutti menestystä myös taiteellaan, esimerkiksi Salme Saraja-Korte puhuu väitöskirjansa johdannossa Aspasta kirjoittaessaan ”suomen symbolismin ’rappeutumisilmiöstä’.” Sivuuttamiselle on syynä: nykypäivästä tarkasteltuna Wettenhovi näyttäytyy keskinkertaisena maalarina, joka tuotti maneerista taidetta, ja pilasi oman uskottavuutensa kielitieteellisillä julkaisuillaan ja kyseenalaisilla rotuteorioillaan. Wettenhovi-Aspan elämästä ja taiteesta: Halén & Tukkinen 1983, passim.

kulttuurielämässä, kuten esimerkiksi aikakauslehtiartikkeleista huomataan, mutta ei synnyttänyt juurikaan kuvataiteen teoksia. Judit on jäänyt harvinaiseksi ehkä osittain myös siitä syystä, ettei hahmo ole kovin keskeinen evankelis-luterilaisessa kirkossa. Voitaneen olettaa myös, että hahmoja kuvaavia teoksia on Suomessa enemmänkin, mutta niitä ei ole tavoitettu. Tältä osin tutkielman aineistokartoitus saattaa siis hyvinkin olla vajavainen ja kaivata jatkoselvitystä – aihepiirin aiheuttaman pahennuksen ja skandaalien myötä ei tunnu mahdollomalta sekään, että teoksia on pidetty piilossa tai tuhottu.

4.3. Täältä ja Tuonelasta

Tässä luvussa käsitellään suomalaisen kuvataiteen teoksia, joissa naishahmot on esitetty modernin elämän erotisoituina viihdyttäjinä, tanssijoina ja prostituoituina, sekä kevytkenkäisinä naisina ja eksoottisina fantasioita. Lopuksi tarkastellaan vielä kuoleman naisia eli sellaisia naishahmoja, jotka on esitetty kuolemana, sen allegoriana tai sen seurassa. Monissa näissä teoksissa on pahaenteinen pohjavire, joka luo näiden naishahmojen ympärille femme fatalen auran. Teokset on jaoteltu omiin alalukuihinsa: tosielämän kohtalottariin, prostituoituihin, viettelijättäriin, ja Tuonelan naisiin.

4.3.1. Tosielämän kohtalottaret

Femme fatale -termiin kietoutuu sen kirjallisten esimerkkien, kirjallisuuden arkkityyppihahmon lisäksi myös mielikuva ja stereotyyppi tosielämän kohtalokkaasta naisesta. Sitä voisi luonnehtia salamyhkäiseksi, synkäksi ja saavuttamattomaksi, mutta myös kauniiksi ja vahvaksi. Vaikka mielikuva sekoittuu helposti anakronistisesti siihen mikä tunnetaan nykyaikana, näyttäisi sellaisia hahmoja olleen myös 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Tällaisia ovat olleet muun muassa vallankumousnaiset, sekä ammattimallien, näyttelijöiden ja tanssijoiden kuvaukset. Niiden tulkitseminen petollisiksi naisiksi on toisinaan enemmän intuitiivista kuin analyttistä. Anna Kortelainen on todennut Edelfeltin pariisitar-aiheiden yhteydessä, että ”pariisitar kulki pitkän tien Ranskan suuresta vallankumouksesta 1800-luvun lopun sukupuolipoliittiseen debattiin.”¹⁷⁸ Kortelaisen tulkinta näyttäisi selittävän naishahmojen erittelemisen vaikeutta: kauniit ja viehkeät ei-kohtalokkaat pariisittaret ovat tietyllä tapaa samaa

¹⁷⁸ Kortelainen 2001, 40.

kehityskulkua kuin niiden rinnalle nousevat petollisten pariisilaisnaisten, kirjaimellisten tai viitteellisten, hahmot.

Eräs tällaisista teoksista on Edelfeltin teos *Une citoyenne de l'an II* (1877), joka esittää ranskalaista vallankumousnaista. Teos on vahvasti poliittisesti latautunut, sen naishahmo on uhmakkuudessaan ekspressiivinen ja tiedetään, että aihe oli myös Edelfeltille henkilökohtainen.¹⁷⁹ Vallankumoukset seurasivat tuona aikana Pariisissa toisiaan ja vielä vuosisadan lopussa, kun Suomen taiteen 1800-luvun lopulla opiskelleiden taiteilijoiden sukupolvi oli saapunut kaupunkiin, kirjoitti Pekka Halonen (1865–1933) kirjeissään anarkistien räjäyttämistä pommeista.¹⁸⁰ Vaikka ajan levottomuudet näkyivät taiteessa varmasti monin tavoin, sai naishahmo kantaakseen sen poleemisia piirteitä. Kuten teosnimestä huomataan, Edelfeltin teoksessa kyseessä ei kuitenkaan ole 1800-luvun loppupuolisko, vaan vuodet 1793–1794 ja se liittyy näin ollen samaan Ranskan suuren vallankumouksen jälkeiseen kuohuntaan ja *La Terreur*iin, Terrorin aikaan, kuin Jacques-Louis Davidin *Marat'n kuolema* (1793). Charlotte Corday, Marat'n murhaaja, lienee ainakin välillisesti yksi vallankumouksen kuuluisimmista femme fataleista: naisellisen viehätysvoimansa avulla hän pääsi Marat'n puheille ja suoritti surmatyönsä. Edelfeltin vallankumousnainen on kuitenkin sankari, ei hirviö – tätä selittää Edelfeltin tasavaltalainen poliittinen suuntautuminen.¹⁸¹ Näin ollen naishahmo kaikessa petollisuudessaan on konnotaatioiltaan ja taiteilijan intention osalta ennemmin voimakas ja hyvä nainen, kuin naishirviö. Edelfelt teki samasta aiheesta version myös vuonna 1879, *Une citoyenne* (kuva 48).

Edelfeltin *Une pétroleuse* (ajoittamaton) (kuva 49), kommunardikapinallista kuvaava piirros on merkityksiltään jo päinvastainen varmasti juuri siksi, että tuo vallankumousnainen oli Edelfeltin silmissä vastustajan puolella.¹⁸² Teoksessa lyhyenlanta, huivipäinen ja essuun pukeutunut nainen retuuttaa mukanaan lasta, toisessa kädessään ilmeisesti sytytysainetta sisältävä astia. Viereisestä kalteri-ikkunasta nousee jo *pétroleuse*'n sytyttämä palo. Näyttäisi siis siltä, että Edelfeltin ajan poliittista tilannetta heijastelevien vaarallisten naishahmojen muotokieli ja merkitys muuttuivat saumatta sen mukaan, oliko taiteilija kuvattavan hahmon kanssa poliittisesti samalla kannalla. Anna Kortelainen kirjoittaa Edelfeltin pariisilaisten

¹⁷⁹ Hintze 1953, 96.

¹⁸⁰ Lukkarinen 2007, 101.

¹⁸¹ Kortelainen 2001, 26–29.

¹⁸² Ibid., 31–33.

vallankumousnaisten kontekstista seuraavasti: ”1800-luvun porvaristolle vallankumous ja sen kaikenkertyneet ylilyönnit seksualisoituivat nk. punaisen huoran painajaismaiseen hahmoon.”¹⁸³ Voidaan ajatella, että Edelfeltille poliittisten hahmojen naissukupuoli on ollut enemmän tai vähemmän yhdentekevä tai tiedostamaton, mutta on oireellista, että hahmojen asettuminen hyvä/paha akselille siirtyy suoraan naishahmon kauneuteen ja ylevyyteen. Osittain tätä selittää se, että vallankumousten mannekiini oli kiinnittynyt naissukupuoleen, tunnetuimpana esimerkkinä Eugène Delacroix’n (1798–1863) *Vapaus johtaa kansaa* (1830). Analogiaa persoonattomasta vallankumousnaisesta Charlotte Cordayhin voidaan jatkaa myös Juditiin. Yhtymäkohta Cordayn ja Juditin kanssa on ilmeinen, molempien tarinat voidaan kuvata lyhyesti seuraavalla tavalla: oman kansansa suojelemiseksi ja vihollisjohtajan tappaakseen kaunis nainen ujuttautuu viehätysvoimansa avulla päällikön yksityistiloihin ja tilaisuuden tullen surmaa hänet.

Edelfelt tallensi mallinsa Thérèse Lainvillen monissa hahmoissa,¹⁸⁴ mutta *Thérèse noire* (1886) (kuva 50) eli ”musta Thérèse”, näyttäisi sopivan hyvin kuvaamaan kohtalokasta pariisitarta. Teoksessa suureen mustaan mekkoon, mustaan päähineeseen, ruskeaan liiviin ja mustiin kenkiin pukeutunut nainen istuu sohvalla. Toisessa kädessä naisella on ruskea hansikas ja pitkä musta suljettu sateenvarjo. Jalat naisella on ristissä ja jalkaterät on nostettu lattialla olevalle tyynylle. Tausta on kauttaaltaan koristeellista punertavan ruskeaa kangasta tai tapettia. Naisen kasvot näyttävät jäävän hämärään, josta hän katsoo katsojaa tummine silmineen. Asento on vailla kainoutta, itsevarma ja oman tilansa haltuun ottava. Teoksen haluaisi todeta itsetietoisen naisen, joskin melko synkäksi kuvaksi. Anna Kortelainen rakentaa analyysissään analogian naisen kasvojen kelmeiden, *noire*-sanan humalaan viittaavan kaksoismerkityksen ja seinällä olevien naamareiden välille tulkiten, että ne yhdessä viittaavat hahmon olevan ehkä humalainen puolimaailmannainen, mutta joka tapauksessa ”musta enkeli”.¹⁸⁵ On kuitenkin huomattava, että tällaiset tummanpuhuvat ja femmefatalemaisia piirteitä omaavat naisten muotokuvat eivät olleet erikoisia tuona aikana, kuten todettu ne tulivat suosituiksi myös muotokuvien tilaajien parissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Näin ollen niitä voidaan tarkastella ennemmin tyylipreferenssien kuin pahaenteisten erityissisältöjen todisteina. Samankaltainen teos on myös

¹⁸³ Kortelainen 2002, 136.

¹⁸⁴ Kallio 2004, 61.

¹⁸⁵ Kortelainen 2001, 144. Kortelainen kirjoittaa samasta aiheesta samoin sanoin vielä vuotta myöhemmin: Kortelainen 2002, 411–412.

Edelfeltin *La Marguerite* (1879) (kuva 51), Edelfeltin mallin Antonia Bonjeanin muotokuva.¹⁸⁶ Tummanpuhuvan teoksen mallista Edelfeltin tiedetään itsekin lausuneen ”Kaunis hän oli, kaunis kuin synty”¹⁸⁷, jolloin muotokuva näyttäisi toimivan samassa merkitysten verkossa kuin synty-aiheet.

Myös Oscar Parviaisen öljymaalaukset *Punatukkainen tyttö* (noin 1910) ja *Naisen pää* (1918) ovat olemukseltaan kiinnostavia, etenkin viimeksi mainittu. Siinä on kuvattu tyyllitelty naisen pää vartalotta syvän punaista taustaa vasten.¹⁸⁸ Kapeakasvoisella naisella on terävä nenä, pistävä katse, vaalea iho ja tummat, sileät hiukset. Hiukset laskeutuvat ikään kuin palmikkoina aina kuvan-alan alareunaan saakka. Mikäli teoksen naisen hahmoa pitäisi arvuutella ja osoittaa sen paikka femme fatale -hahmojen kirjossa, voisi yksi vaihtoehtoista olla vampyyri.

Tosielämän kohtalottarina esiintyivät myös ajan kuuluisat näyttelijät, ainakin ne heistä, jotka esittivät femme fatale -rooleja. Vaikka monen ajan näyttelijän tiedetään esittäneen femme fataleja muun muassa Salomen roolissa, eivät nämä juurikaan innoittaneet taiteilijoita tekemään niistä teoksia, lukuun ottamatta edellä mainittua Enckellin näyttämökuvaa ja lukuisia pilalehtien sivuilla olevia aiheita. Edelfeltin *Ida Aalberg* (1902) (kuva 52) voidaan nähdä femme fatalen roolikuvana. Se esittää Aalbergin Henrik Ibsenin (1828–1906) *Hedda Gabler* -näytelmän (1891) nimikkoroolissa. Gabler on oman nimikkonäytelmänsä päähahmo, joka tulee aiheuttaneeksi entisen rakastajansa itsemurhan, muuta murhetta ja lopulta oman kuolemansa, niin ikään itsemurhana. Teos vastaa tätä identiteettiä hyvin: teos on tumma ja dramaattinen, ja Gablerin hahmokin synkkämielisen näköinen. Esimerkiksi *Valvojassa* teoksessa kiinnitettiin huomio kuitenkin toisiin seikkoihin: ”Kolmas, arvokkaasti sekin liittyen Edelfeltin neron parhaimpiin tuotteihin, esittää Ida Aalbergia Hedda Gablerin osassa. Uuden Kansallisteatterin lämpiötä kaunistaa nyt tämä teos asettaen silmiemme eteen suurimman näyttämötaiteilijan, jonka suomalainen teatterin on omistanut.”¹⁸⁹ Myöhemmin teoksesta kuitenkin huomioitiin myös sen poikkeavuudet: sen nähtiin olevan poikkeuksellinen Edelfeltin muuten hillityissä muotokuvissa ja sen nähtiin ”säihkyvän draamallista voimaa”¹⁹⁰, joka lienee liittyneen juuri teoksen tummanpuhuvuuteen.

¹⁸⁶ Ilmeisesti teoksen malliin liittyi draamaa Edelfeltin ja Gunnar Berndtsonin välillä, sillä he molemmat olivat ihastuneita häneen. Thérèse Lainvillestä, Edelfeltistä ja Berndtsonista kts. esim. Catani 2001, 140.

¹⁸⁷ Kallio 2004, 62.

¹⁸⁸ Teoskuva kts. Waenerberg 1996, 112–113.

¹⁸⁹ Lindgren, *Valvoja* 1/1903.

¹⁹⁰ Strengell, *Valvoja* 7–8/1904.

Venny Soldan-Brofeldt ikuisti ystävänsä Maggie Gripenbergin esityksen Ibsenin *Peer Gynt* -näytelmän (1867) Anitran, beduiinikuninkaan tyttärenä. Näytelmässä Anitra ryöstää näytelmän päähenkilön, joka tavoittelee rakastamaansa Anitraa. Anitra vie tämän omaisuuden ja karkaa hänen luotaan. Lyijykynäpiirroksen *Anitran tanssi Kansallisteatterin Peer Gyntistä* (1916) on tallentunut Gripenbergin esittämä tanssikohtaus. Kuten Riitta Konttinen monografiassa *Venny Soldan-Brofeldt – Boheemielämää* osoittaa, ihaili Soldan-Brofeldt ystävänsä niin ihmisenä kuin naisenakin.¹⁹¹ Kyseessä on siis taiteilijan itsensä suuresti arvostama nainen, tässä viettelijähahmona. Piirteiltään teos ei kuitenkaan juurikaan eroa muista tanssijatar- ja viettelijäaiheista: esimerkiksi Gripenbergin asussa, jonka Soldan-Brofeldt oli myös suunnitellut, näkyi vahvasti itämainen vaikutus.¹⁹² Jälleen hahmon identiteetti kohtalokkaana naisena on toissijainen ja merkityksetön, se on ollut roolihahmo muiden joukossa, eikä siihen ole tarvinnut kiinnittää sen erityisempää huomiota.

Espanjalaisia tanssijattaria tekivät ainakin Akseli Gallen-Kallela ja Oscar Parviainen, mutta aihe oli yleinen etenkin Albert Edelfeltin tuotannossa.¹⁹³ Varieteetanssijoita taas maalasivat ainakin Venny Soldan-Brofeldt ja Magnus Enckell¹⁹⁴. Ateneumin kokoelmissa on Gallen-Kallelan luonnospöytä Perissa Grigolatis, tanssijatar ja tyyppejä yleisön lehtereillä (ajoittamaton). Luonnoksen tanssijahahmo on Preciosa Grigolatis, kuuluisa ”ilmatanssijatar”, joka esitti tanssiesityksiä lentäen vaijerin varassa. Grigolatis esiintyi Helsingissä 1886.¹⁹⁵ Taiteilijoiden innostus kuvata espanjalaisia tanssijattaria voidaan nähdä merkinä eksotismin muodikkuudesta ja halusta päästä kuvaamaan erilaisia ”kansantyyppejä”. Vaikka teokset ovat monesti tummanpuhuvia ja sensuelleja, eivät ne kuulu kohtalokkaan naisen kuvatyyppiin kuin välillisesti. Viihdekulttuuri oli yleinen aihe suomalaisessa kuvataiteessa, mutta siihen liitettiin vain paikoin kohtalokkaan naishahmon piirteet. Kuvataiteeseen tallentui niin hämyisten klubien eroottiset tanssijat kuin valtavirran näyttämötaiteilijat.¹⁹⁶ Naishahmoja sisältäviä kaupunkikulttuurin kuvauksia on Suomen taiteessa lukemattomia – jotta ne voitaisiin ymmärtää osana kuvatyyppejä, analysoinnin kannalta keskeisimpiä seikkoja näyttäisi olevan mahdollisuus liittää ne dekadenssiin, moderniin elämään, erotiikkaan tai eksotismiin.

¹⁹¹ Konttinen 1996, 293.

¹⁹² Ibid., 298.

¹⁹³ Espanjalaisesta trendistä eurooppalaisessa taiteessa ja sen tanssijatar-aiheista kts. Lundström 2008, 278.

¹⁹⁴ Kts. esim. Magnus Enckell, *Varieteeteatteri Pariisissa* (1912), Ateneum, inventaarionumero A IV 3763.

¹⁹⁵ Nylund 2015, 50.

¹⁹⁶ Käsiteltyjen teosten lisäksi taiteeseen tallentui mm. Aino Acté Edelfeltin toimesta Alcestena, joka on läpeensä hyveellisen naisen hahmo, joskin traaginen. Magnus Enckell ikuisti Ida Aalbergin roolisuorituksen Friedrich Schillerin (1759–1805) Maria Stuartina (1800).

4.3.2. Prostitoidut

Voidaan hyvällä syyllä pohtia, mistä syystä prostituoitujen kuvauksia käsitellään erikseen, eikä esimerkiksi luvussa tosielämän kohtalottarista. Tosielämän prostitoidut olivat malleina, jos eivät suoraan, niin ainakin mielikuvien tasolla myös osaan tässä luvussa käsiteltyihin teoksiin. Kuva-aineistoa tarkastellessa tulee kuitenkin nopeasti selväksi, että taiteilijat tulivat harvemmin kuvanneeksi prostitoidun ammattia tai elämää sinänsä, vaan enemmän tiettyjen asioiden allegorioina. Taiteilijat eivät kuvanneet todellisen elämän seksityöläisiä, vaan omien mielikuvien prostituoituja. Tästä syystä olisi harhaanjohtavaa käsitellä niitä osana tosielämästä otettuja aiheita, sillä seuraavaksi käsiteltävät naishahmot ovat ennen kaikkea, Konttisen termiä lainaten, ”mielikuvanaisia”.¹⁹⁷ Usein ne olivat myös enemmän kirjallisia, kuten Babylonin portto tai Maria Magdalena, kuin arkisia.

Kuten todettu, prostituutio oli osa suomalaista yhteiskuntaa. Severin Falkman (1831–1889) tallensi jo vuonna 1863 bordellin, kenties suomalaisen, arkea teoksiinsa *Parittajattaria I* ja *Parittajattaria II* (kuvat 53 ja 54). Teospari käsittelee aihetta verraten siististi, eikä niiden ainakaan voi tulkita retostelevan prostituution tai prostituoitujen rappiolla, kuten monista ulkomaisista teoksista on analysoitu. Falkmanin teospari vastaakin ehkä parhaiten ajan valtiollista suhtautumista prostituutioon – yhteiskunnan välttämättömänä osana. Se ei kuitenkaan korosta esimerkiksi ajan lääketieteellistä näkemystä siitä, että prostituutio syntyy naisen seksuaalivietistä. Teos ei ole seksuaalisesti virittynyt, eikä sitä välttämättä heti tunnista bordellikuvaksi, ellei teosnimi niin selvästi osoittaisi. Näin ainakin vaikuttaisi, mutta tulkinta saattaa olla osin anakronistinen: jo teosten naisten paljaat olkapäät ja *melkein* paljastuneet rinnat ovat saattaneet osoittaa ajan katsojalle kyseessä olevan siveettömiä naisia.

Ampiaisessa vuonna 1914 julkaistussa Aarno Karimon pilapiirroksessa (kuva 55) matkustajakoti ”Siveän” Lotta on tullut raskaaksi, ja pohtii haastavansa kauppamatkustajayhdistyksen edesvastuuseen vahinkoraskaudestaan. Pilakuva käsittelee ilmiselvästi prostituutiota, joka oli vuosisadanvaihteen Suomessa keskittynyt nimenomaan ravintoloihin ja matkustajakoteihin.¹⁹⁸ Pilakuva irvailee naiivin seksityöläisen lapsen isän olevan kuka tahansa matkustajakodeissa majoittuva.

¹⁹⁷ Konttinen 1998a, 13.

¹⁹⁸ Vainio-Korhonen 2018, passim.

Prostituotujen kuvat näyttävät muuttuneen vuosisadan loppua kohden nopeasti ja suomalainen taide sai radikaalimpia prostituoitujen esityksiä ennen vuosisadan vaihdetta. Niistä parhaiten tunnetaan Akseli Gallen-Kallelan *Démasquée* (1890) (kuva 56), hajareisin taiteilijan Pariisin työhuoneen sohvalla istuskeleva alaston ja naamionsa juuri riisunut nuori nainen. Kuten professori Ville Lukkarinen toteaa artikkelissaan *Démasquée*n harjoitelmasta, nauttii teos suomalaisessa kontekstissa Manet'n *Olympian* kaltaisesta asemasta, josta on kirjoitettu valtavan paljon ja jonka eroottista latausta ja raskasta symbolista painolastia on tulkittu monista näkökulmista.¹⁹⁹ Edelleen on myös muistettava, että kuuluisuudessaan teos on kanonisoituna viettelijätär ja prostituoitu -aiheena yksin jalustallaan – aihe oli varsin harvinainen Suomessa verrattuna Ranskaan, jossa teos maalattiin.

Mikä teoksesta tekee sellaisen, että se voidaan liittää osaksi femme fatale -teosten kirjoa? Selvimpänä seikkana on teoksen ilmiselvä ja usein analysoitu eroottinen luonne – tällainen suorasukainen seksuaalisuus on jo itsessään ollut aikanaan tarpeeksi tekemään teoksesta enemmän tai vähemmän uhkaavan. Toisekseen teoksen hahmon on usein tulkittu olevan prostituoitu, ”*fin de siècle*n Pariisin syntisyyden vertauskuva”, kuten Lukkarinen asian ilmaisee.²⁰⁰ Näin se liittyisi osaksi von Stuckin, Enckellin ja lukemattomien muiden taiteilijoiden synty-aiheita, joita usein käsiteltiin naisen ja käärmeen kautta. Valmiin teoksen symboliikasta löytyy myös viitteitä naishahmon fatalistisuudesta: *vanitas*-aiheet liittävät teoksen kuoleman käsittelyyn. Lukkarinen huomauttaa, että elämän katoavaisuudesta muistuttaminen prostituution yhteydessä oli tavallista jo 1600-luvun Hollannissa.²⁰¹ Hän osoittaa analyysissään myös, että teos on harkitusti sijoitettu nimenomaan boheemiin taiteilija-ateljeehen, irti kunniallisesta porvarien maailmasta. Lukkarinen esittää analyysinsä lopuksi, kuinka *Démasquée*n ja sen luonnoksen ateljeessa olevat alastomat viettelijät luovat assosiaation Pyhän Antoniuksen kiusaukseen, ajalle tyypilliseen aiheeseen: ”Tällä vanhalla uskonnollisella aiheella saattoi nimittäin käsitellä miestaiteilijoiden tuolloin suosimaa misogyynistä ajatusta siitä, kuinka viettiensä vallassa elävä naissukupuoli uhkaa tuhota miessukukunnan henkiset ja taiteelliset pyrkimykset”.²⁰² Kuten todettu, ulkomaiset tutkimukset ovat esittäneet, että tämän uhan koettiin kohdistuvan myös koko yhteiskuntarakenteeseen.

¹⁹⁹ Lukkarinen 2015, 99.

²⁰⁰ Ibid., 100.

²⁰¹ Ibid., 103.

²⁰² Ibid., 102.

Näyttäisi tosiaan siltä, että Gallen-Kallelan *Démasquée* on kiistatta osa ajalle tyypillistä, naissukupuolta vaarallisena ja perverssinä, tai ainakin epäilyttävänä, esittävää taidetta. Kuten lukuisat *Démasquée*ta käsittelevät tutkimukset osoittavat, on siinä kuitenkin merkkejä moneista muistakin kulttuurisista merkityksistä. Se sisältää muun muassa esimerkin itsetietoisesta, vahvasta ja esineellistymisen kieltävästä naishahmosta.²⁰³ Näin se omaa myös ”uuteen naiseen” liitettyjä ominaisuuksia. Ei ole syytä unohtaa myöskään teoksen henkilökohtaista luonnetta: Pariisi oli nuorelle suomalaistaiteilijalle häkellyttävä kokemus.²⁰⁴ Tätä seikkaa vasten teos voidaan ymmärtää myös taiteilijan pohdintana ympärillään vallinneesta dekadentista ja boheemista elämäntavasta, jonka allegoriana toimi yhtä hyvin taiteilija-ateljee, itsetietoinen nainen, hedonismi, viettelys ja vaara.

Myös Jalmari Ruokokosken *Kokotteja* (1909) (kuva 57) esittää kaksi tummanpuhuvaa naishahmoa. Vaikka teoksen nimi näyttäisi viittaavan prostituutioon, se ei ole yksiselitteinen: kokotti-sanalla oli vuosisadanvaihteessa moninaisia tulkintoja. Harri Kalha analysoi kokottisanan merkityssisällön olleen sama kuin ”ilotyttö”, mutta toisaalta viittanneen myös keneen hyvänsä kevytkenkäiseen naiseen ja toisaalta taas muotitietoiseen ja sitä häpeilemättömään naiseen, ja edelleen vielä varieteen maailmaan. Toisinaan se saattoi olla jopa hellittelynimi.²⁰⁵ Ruokokosken naishahmot ovat ilman muuta muotitietoisia, siitä kertovat ainakin heidän valtavan suuret päähineet, seikka jota kohtaan ajan pilalehdissä armottomasti irvailtiin, sekä käsilaukku ja suuret hameet. Hahmot ovat myös hyvin samankaltaisia kuin *Nainen promenadipuvussa* -etsauksen²⁰⁶ naishahmo vuodelta 1913 – tämä näyttäisi osoittavan, että naiset ovat ennemmin huikentelevaisesti pukeutuvia, mutta muuten varsin tavallisia, naishahmoja. *Suomalainen Kansa* -sanomalehden arvostelija kritikoi suorasanaisesti Ruokokosken vuoden 1909 näyttelyn varietee-aiheiden siveettömyyttä, mutta tämä näkemys ei yllä *Kokottien* naishahmoihin, vaan siitä arvostelija kiinnittää huomionsa vain teknisen toteutuksen onnistuneisuuteen.²⁰⁷ Hahmot tai teosnimi eivät siis ilmeisesti herättäneet tiukkamoraalistenkaan arvostelijoiden huomiota.

²⁰³ Lahelma 2018, 24.

²⁰⁴ Kts. esim. Gallen-Kallelan kirje äidilleen, Okkonen 1961, 148.

²⁰⁵ Suoraa vertausta ”ilotyttö” sanaan Kalha pitää epäeksaktina: sanan merkityssisällöt olivat hänen mukaansa huomattavasti moniulotteisempia ja kultivoituneempia. Kalha 2013, 42–44.

²⁰⁶ Teoskuva kts. Bäcksbäck 1943, 166.

²⁰⁷ Wennervirta, *Suomalainen Kansa* 12.10.1909.

Naishahmojen ”ilotyttöydestä” eli seksityöläisyydestä ei teoksessa näytä olevan yksiselitteistä viitettä. Toinen naisista näyttäisi pitävän hameensa helmaa kädessään ja toinen on nostanut nyrkkinsä suunsa eteen, ehkä yskähtäessään. Hameen helman nostamisen voisi tulkita olevan hienovarainen viittaus säären paljastamiseen, joka siirtäisi teoksen naishahmot siveettömien naisten sfääriin. Femme fatale -hahmoiksi naiset istuvat joka tapauksessa hyvin: heidät on kuvattu omassa synkässä koreudessaan, salaperäisinä kokotteina ja eikä ainakaan helposti lähestyttävänä ”naikkosina”.²⁰⁸ Kokotti-sanana merkityssisältöjen piirissä Ruokokosken kokotit näyttäisivät siis asettuvan lähemmäksi sen pahaenteisempää päätä. Mikäli tarkastelemme naisia prostituoituina, näyttäisivät he asettuvan kuitenkin lähemmäs tosielämän seksityöläisiä, kuin seuraavaksi käsiteltäviä fantastisempia ”porttoja”. Aikalaisvastaanoton, teosnimen ambivalenttiuden ja esitystavan yhdistelmä näyttää kuitenkin viittaavan siihen, että vaikka naishahmot ovatkin pahaenteisen kohtalokkaita ja kauniita, on niiden tarkka identiteetti määrittelemätön, ja todennäköisesti lähempänä kokomustissa koreilevia kaupunkilaisnaisia kuin prostituoituja.

Oscar Parviaisen vuonna 1907 piirtämä *Paimen näyttää porton lampailleen*²⁰⁹ lähenee esitystavassaan Félicien Ropsin villiä dekadenssisymboliikkaa. Piirroksessa alaston nainen keikistelee mustakaapuisten miesten ja ovenraosta kurkkivan eukon välissä. Kuvan voi lukea kahdella eri tavalla, joko portto on hahmo ovenraossa tai hahmo kuvan keskellä. Vaikka keskimäinen hahmo ja hänen alastomuutensa vie helpoimmin ajatukset seksuaalisuuteen, on helpompaa tulkita ovenraon nainen porttona. Näin keskimäinen nainen olisi paimen, joka esittelee porttoa lampailleen – eli miesryhmälle kuvan oikeassa reunassa. Keskimäinen nainen tosin alastomuudestaan huolimatta pyrkii siveellisyyteen kääntämällä selkensä miehille ja peittämällä itsensä käsillään. Näin ollen teoksessa siveellinen nainen esittelisi varoittavasti miehille porttoa, rumaa ja vaarallista naiseutta. Parviainen näin ollen asettaa piirroksessaan vastakkain oman aikansa kaksi naiseuden stereotypiaa, hyvän ja pahan.

Magdalan Maria on Uudessa testamentissa esiintyvä Jeesuksen seuraan hakeutuva syntinen nainen. Huolimatta siitä, ettei hänen taustastaan kerrota tyhjentävästi kirjoitukseen, on siitä tullut syntisen, mutta katuksen naisen allegoria, joka on usein yhdistetty prostituutioon. Hahmon olemuksen ymmärtämistä hankaloittaa edelleen vielä se, että kristillisessä perinteessä se on

²⁰⁸ Kokotti saattoi olla myös hellittelynimi, verrattavissa Kalhan mukaan ”naikkosiin”, joka kuvasi sympaattista *belle époqueen* rakasta lasta. Kalha 2013, 34.

²⁰⁹ Joensuun taidemuseo, inventaarionumero JTM-2640.

yhdistetty Eevaan ainakin jo 300-luvulta Hippolytos Roomalaisen toimesta,²¹⁰ ja vielä edelleen myös gnostilaiseen Sofiaan.²¹¹ Eri eksegeetikot ja kirkon vaikuttajat ovat aikojen saatossa antaneet Magdalan Marialle erinäisiä merkityksiä ja identiteettejä sen mukaan miten se on parhaiten palvellut kirkon intressejä. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa hahmo oli kuitenkin suhteellisen yksiselitteinen: entinen siveetön ja syntinen, mutta nyt katuva nainen.

Tunnetuin aihetta käsittelevä suomalainen teos on Edelfeltin *Kristus ja Matalena* (1890) (kuva 58). Tarkalleen ottaen kyseessä on Kantelettaren runo Matalenasta, joka on kuitenkin ottanut aiheensa suoraan Raamatusta, ja jonka hahmo ei merkittävästi eroa Magdalan Mariasta.²¹² Adolf von Beckerin (1831–1909) piirros *Magdalan Maria* (1800-luku) (kuva 59) on aiheeltaan selvästi kristillinen. Teoksesta löytyvät Magdalan Marian pyhimysattribuutit kirja ja krusifiksi, ja hänet on esitetty paljasrintaisena, kuten kirkollisessa taiteessa usein on ollut tapana. Näiden lisäksi suomalaiset taiteilijat tekivät kopioita ulkomaisista Magdalan Maria -aiheista, kuten Albert Gebhard (1869–1937) vuonna 1897 Pietro Peruginon (1446–1523) ja Beda Stjernschantz Rafaelin (1483–1520) mukaan vuonna 1896.²¹³ Suomalaisessa taiteessa Magdalan Mariaa kuvaavien teosten harvalukuisuus voi selittyä osaltaan sillä, että pyhimystarinat eivät ole evankelis-luterilaisessa perinteessä yhtä keskeisiä kuin keski- ja eteläeurooppalaisissa kristillisissä perinteissä. Tuntemattomaksi sitä ei voi kuitenkaan väittää, Suomen vanhin aihetta kuvaava maalaus on Hattulan kirkon seinämaalaus 1500-luvun alusta, joka kuvaa niin kutsuttua *noli me tangere* -aihetta.

Magdalan Maria on kiinnostava femme fatale kontekstissa lähinnä ”taltutettuna naisena”. Mikäli voitaisiin katsoa, että kuvataiteessa hahmon kautta on peilattu edellä käsiteltyjen vaarallisen seksuaalisen vallan omaavien viettelijöiden taltuttamista, se osoittautuu merkittäväksi. Tällaista piirrettä on edellä mainituista teoksista kuitenkin hankala ainakaan ikonografisesti löytää, ellei tulkitse Magdalan Marian sisäsyntyisesti tämän piirteen sisältäväksi kuva-aiheeksi. Hahmo ei aiheena näyttäisi suomalaisessa taiteessa innoittanut versioita, jotka olisivat selvästi ottaneet pesäeroa kristilliseen perinteeseen tai korostaneet siitä epätyypillisiä piirteitä, kuten voidaan ajatella olleen esimerkiksi Arnold Böcklinin hahmoa käsittelevät

²¹⁰ Koivunen 1995, 108–109.

²¹¹ Ibid., 132.

²¹² *Valvojan* vuoden 1904 artikkelissa Albert Edelfeltistä oltiin tyytymättömiä Matalenan kasvoihin, koska niistä ei välittynyt tarpeeksi syvä tuska ja katumus, vaikka Jeesuksen ilmettä pidettiin hyvänä: Strengell, *Valvoja* 7–8/1904.

²¹³ Teokset ovat Kansallisgallerian kokoelmissa.

teokset vuosilta 1873 ja 1879, molemmat tunnettu nimellä *Die Bussende Maria Magdalena*, joista varhaisemmassa naisen käsiin on asetettu pääkallo ja myöhemmässä luovuttu kaikista attribuuteista ja kuvattu yksinkertaisesti ilmaistuna rintojaan peittelevä nuori nainen.

Prostituoituja kuvattiin myös mytologian aiheiden kautta, kuten Gallen-Kallela teoksessaan *Babylonialainen nainen* (kuva 60). Kyseessä on Raamatun Ilmestyskirjassa esiintyvä Babylonin portto, ”Suuri Babylon, maailman porttojen ja iljetysten äiti.”²¹⁴, jälleen yksi melko laajasti käsitelty aihe eurooppalaisessa kuvataiteessa. Teoksessa nainen on kuvattu rintakuvana, taustanaan vain palava taivaanranta, joka Raamatun tekstin mukaisesti kuvaisi rappeutunutta Roomaa ja sen tuhoa. Naisen hiukset ovat punaiset ja kiharaiset, hänen päässään on kruunu ja korvakorut, ja kaulalla ja käsivarsissa koruja. Naisten kasvoja ei voi kuvailla kauniiksi, ne ovat uurteiset ja kovat, silmät ovat syvällä päässä ja niillä on eleetön, löysä ilme. Vartalo sen sijaan on muotoiltu muodokkaaksi, mutta jänteväksi. Naisen pallomaisissa rinnoissa on jotain irvokasta. Gallen-Kallela teki aiheesta useamman version, joista naisen kokonaisuudessaan kuvaava versio on hyvin uskollinen Raamatun kuvailemalle hahmolle aina kultaista maljaa ja seitsenpäistä hirviötä myöten.²¹⁵ Teoksessa nainen istuu maassa makaavan hirviön niskan päällä alastomana, hänen takanaan on tyyntä vettä ja tulella oleva taivaanranta.

Kokonaisuutena teoksen nainen on mitä ilmeisimmin pyritty tekemään samanaikaisesti sekä kauniiksi, että vastenmieliseksi, maailman kaikkien ”porttojen” äidiksi. Teokseen liittyvistä luonnoksista (kuva 61) huomataan, että Gallen-Kallela kokeili naishahmolle myös sirompia kasvonpiirteitä. Gallen-Kallelan voi ajatella käyttäneen Babylonin porttoa kuvaamaan jonkinlaista kaikkien siveettömien naisten esihahmoa. Näin teoksessa on samanlaisia elementtejä kuin seuraavaksi käsiteltävissä Gallen-Kallelan viettelijöissä: molemmissa kuvataan ruumiiltaan kaunista, koruin koristeltua fantastista naista, jonka kasvot ovat kuitenkin jollain tapaa degeneroituneet.²¹⁶

²¹⁴ Joh. Ilm. 17:5.

²¹⁵ Ilmestyskirja kuitenkin painottaa maailmanlopun tarinassaan nimenomaan pedon merkitystä, naishahmo on symboli lähinnä rappeutuneelle Roomalle.

²¹⁶ Analogia rakentuu myös lähdekirjallisuuden kautta: Babylonin portto on Raamatussa ”kaikkien porttojen äiti”, kun taas viettelijättärien kaltaisia naishahmoja on tulkittu tutkimuksessa ”Eevan tyttärinä”.

4.3.3. Viettelijättäret

Toisin kuin edellä käsitelty historia-, mytologia- ja raamattuaiheet, viettelijättäret eivät verhoa eroottisuuttaan johonkin toiseen, suvaitumpaan viitekehykseen, vaan ovat vailla tekosytä seksuaalisesti haluttavaksi tehtyjä naisia. Viettelijätär-kuvatyyppejä on hyvin monilla tavoin samankaltainen kuin femme fatale: nuori kaunis nainen, joka on aktiivinen, jopa hyökkäävä. Seksuaalista latausta ei siinä peitellä, vaan se on usein teosten keskeisin ominaisuus. Viettelijätär eroaa femme fatalesta kuitenkin siinä, että sen nimenomainen tarkoitus on esittää miehen viettelyyn pyrkivää naista vailla muuta selvää tavoitetta – viettelijätär ei siis eksplisiittisesti ja välttämättä pyri saattamaan miestä turmioon. Monet tutkijat ovat kuitenkin argumentoineet, tämä on teosten keskeinen merkitys: ne olivat ennen kaikkea epätoivottuja ja vaarallisia hahmoja. Tässä luvussa käsitellään naishahmoja, joiden nimenomainen tarkoitus on viettelä katsojansa, vailla tietoa hahmon motiiveista. Kuten teosanalyyseissä osoitetaan, taiteilijat asettivat nämä hahmot joko dekadentin degeneraation tai eksoottisen erotiikan viitekehykseen.

Tällaisista teoksista ehkä parhaiten tunnetaan Akseli Gallen-Kallelan *Viettelijätär* (kuva 62). Teoksella on myös huomattavasti tunnettu pari, *Tenhotar* (kuva 63). Molemmat teoksista on maalattu vuonna 1890.²¹⁷ Kuvapari esittää kahta puolimuotokuvana kuvattua nuorta naista. Alastomat ruumiit, naishahmojen koreus ja kauneus korostavat eroottisesti latausta. Heidän yllään on kultaisia koristeita ja asusteita, selässä valkoiset siivet tai pyrstö, ja taustana on kukkien ja kasvien seinämä. Naiset hymyilevät, mutta vaikuttavat poissaolevilta.

Teoksilla ei näyttäisi olevan suoraan aihetta, joka selittäisi ainakin suomalaisessa taiteessa epätavallisen teosparin. Sille löytyy joitakin vertailukohteita ranskalaisesta taiteesta: ne muistuttavat Gustave Moreaun (1826–1898) lukuisia mytologisia naishahmoja esittäviä teoksia, kuten esimerkiksi *Cléopâtre* (n. 1887), jotka lienevät olleen tuttuja Ranskassa opiskelleelle taiteilijalle. Moreaun naishahmoille tyypillinen ylenpalttinen koru- ja koristelu on hyvin lähellä Gallen-Kallelan toteutusta. *Viettelijättären* kädessä oleva omena liittyy hahmon toki Eevaan, mutta se ei yksinään riitä selittämään teosparia. Teosparin naishahmojen kruunut

²¹⁷ Kuvapari oli esillä Gallen-Kallelan muistonäyttelyssä Messuhallissa vuonna 1935, molemmat nimellä *Fresterskan*. Muistonäyttelyn yhteydessä julkaistuissa arvosteluissa mainitaan lähinnä Kalevala-aiheisia teoksia. Muistonäyttely pidettiin Kalevalan 100-vuotisnäyttelyn yhteydessä. Kts. esim. Richter, *Helsingin sanomat* 16.3.1935.

muodostavat yhdessä parin, tähden ja riikinkukon pyrstön, jotka ovat roomalaisen mytologian Junon attributit. Muun muassa synnytyksen ja äitiyden suojelusjumalattaren identiteetti kuitenkin lähinnä hankaloittaisi edelleen teosparin ymmärtämistä.

Juomalasit, omena ja alastomuus, sekä poissaoleva ja nuhjuinen olemus kuitenkin näyttäisivät liittävän ne dekadenttiin erotiikkaan. Naisten seksuaalisuuden patologisoinnin puolesta puhuu teosparin naisten sairaalloinen olemus: poissaolevuuden lisäksi he ovat kasvoiltaan mustelmilla. He olisivat näin tiedottomia ja oman hekumansa ja kiihottuneisuutensa vallassa. He myös tarjoavat tätä nautintoa omalla kehollaan, kultaisella omenalla, syntiinlankeemuksella, ja juomalasista he tarjoavat humalaa. Anna Kortelainen on esittänyt, että *Viettelijätär* (ja näin ollen myös *Tenhotar*) olisivat taiteilijan oma fantasia naisista. Hän esittää myös, että *Viettelijättären* kasvot selittyvät huumausaineiden, valvomisen tai himon sijasta sillä, että häntä olisi pahoinpidelty.²¹⁸ Dijkstra esittää kirjansa luvussa *The nymph with the broken back*, että taiteessa esiintyi tuolloin teoksia, jotka joko aiheeltaan tai ulkomuodoltaan kutsuivat katsojaa kohtelemaan teosten naisia kaltoin.²¹⁹ Uupuneisuus ja puolustuskyvyttömyys olivat Dijkstran mukaan olennaisia ominaisuuksia tällaisille teoksille – katseen ja toiminnan kohteen piti olla helppo. Näiltä osin Gallénin teospari sopisi ainakin osittain Dijkstran esittämään sadismin ikonologiaan.²²⁰ Dijkstra ei kuitenkaan esittele pahoinpideltyjä naisia, väkivalta on teoksissa implikoitua. Gallénin teos olisi tässäkin kontekstissa poikkeuksellinen.

Tällaisia degeneroituneita naishahmoja on tarkasteltu myös yleisen rappion allegorioina – tällöin ne näyttäytyvät dekadentin maailmankuvan visuaalisina esityksinä. Degeneroitunut nainen voi olla dekadenssin ylistyslaulu, kauneinta rappiota mitä kuvitella voi, tai raaka varoitus dekadentin elämäntavan ja dekadentin alakulttuurin lopputulemasta yksilölle. Näissä tapauksissa naisen silmiinpistävän groteskikaan tila ei ole teoksen keskeisin seikka, vaan ainoastaan väline esittää edellä mainittu. Näin ollen *Viettelijätär* ja *Tenhotar* olisivat modernin yhteiskunnan rappiotilan ruumiillistumia, joissa hahmot itsessään ovat toissijaisia suhteessa heidän edustamaansa yhteiskunnalliseen ilmiöön. Naishahmo olisi näin ollut alistettu toimimaan kuvapintana jolle taiteilija projisoi omaa maailmantuskaansa ja dekadenttia maailmankuvaansa. Gallen-Kallela lienee vaikuttanut boheemin Pariisin dekadentista

²¹⁸ Kortelainen 1998, 53.

²¹⁹ Dijkstra 1986, 99–100.

²²⁰ Ibid., 109–118.

mielenmaisemasta, jota kuvaa hyvin Charles Baudelairin *Pahan kukat* -runokokoelman CXII *Kaksi laupiasta sisarta* -runon ensimmäinen säe:

”Tunnen kaksi suloista tyttöä. / Toinen on Haureus, / toinen on Kuolema
molemmilla antelias syli, / posketkin heleästi rusottavat,
eivätkä kummankaan / ikineitseelliset, rääsyin verhotut uumat
koskaan ole synnyttäneet, / vaikka ovatkin ahertaneet maailman sivu.”²²¹

Tällaiset teokset ovat taiteessa myös huomattavasti yleisempiä kuin sadismi. Kyse on kuitenkin vain nyanssierosta: teos on väkivaltainen, ja edellä mainitut tulkinnat vain tarkentavat minkä seikan seurauksena teokset ovat mahdollisesti syntyneet ja mihin väkivalta oikeastaan kohdistuu. Tässäkin tapauksessa nainen olisi joutunut lainaamaan ruumiinsa negatiivisten asioiden käsittelyn pinnaksi.

Tällainen ilmiö näyttäisi löytyvän myös ajan mainos- ja lehtikuvituksista. Useissa aikakauslehdissä julkaistu *Pax*-savukkeiden mainos (kuva 64) on kuvitettu femme fatale -hahmolla *par excellence*. Savukkeen savu on yhtä kuin naisen leimuavat hiukset, terävä katse, ilkeä virne ja tummanpuhuva katse ovat omiaan viemään katsojan ajatukset jonnekin vaaralliseen, jännittävään ja eksoottiseen, siis kiinnostavaan. Tämä lienee ollut mainoksen julkaisijan, ”Itämaisen savuketehtaan” tavoitekin. Femme fatale toimi siis mitä ilmeisimmin mainiosti mielikuvamainontana nautintoaineiden kaupitteluun.²²²

Myös uudenvuodenpäivänä 1909 Helsingin Kuvalehdessä julkaistu ”Haschisch”-artikkeli, joka kertoi eksoottisesta huumausaineesta, käytti kuvituksessaan kohtalokkaan oloista itämaista naishahmoa piippu kädessään (kuva 65). Saattaa olla, että artikkelin laatijalta olivat menneet hasis ja oopium sekaisin, näin antaisi ymmärtää ainakin artikkelin ”Haschisch-nauttijan uni” -kuvitukset, jotka kaikessa surrealistisuudessaan viittaisivat hallusinaatioita aiheuttavaan huumausaineeseen. Joka tapauksessa artikkeli on sävyltään, yllätyksettä, kriittinen aiheitaan kohtaan.²²³ Kuvituskuva hasisnaisesta kuvaa hyvin ajan visuaalista kulttuuria, se on seurausta

²²¹ Baudelaire 1857, 361. Suomentanut Nylén, 2011.

²²² Mitä huumausaineiden kuvaukseen tulee, eksplisiittisesti sitä on ilmeisesti kuvattu melko vähän, ainakin ”kovien huumeiden” osalta. Poikkeukseksi muodostaa ehkä vuonna 1885 Pariisissa Gallen-Kallelan piirtämä luonnos, jossa on pääkallo, pullo ja lääkeruisku, mitä ilmeisimmin siis Pariisin rappiota. Niiden viereen, sattumalta tai tarkoituksella, hän piirsi myös äitihahmon lapsi sylissään, jolla oli kierteinen alaruumis, kuin käärmeellä (Gallen-Kallelan Museon Piirustuskokoelma 1 237). Teoksesta kts. myös Okkonen 1961, 88.

²²³ Haschisch, *Helsingin kuvalehti: kuvallinen aikakauslehti* 1.1.1909.

orientalismista ja idän eksotisoinnista, jonka mannekiinina, kuten toistuvasti jo huomattu, sai toimia naishahmo. Tämän lisäksi sen voi nähdä syntyneen osittain myös femme fatale -kuvatyypin luomalle perustalle, jolla degeneraation, vaarallisten houkutusten ja naishahmon rinnastaminen oli, sanalla sanoen, arkipäiväistä.

Huumeiden käyttäjistä taiteessa mainittakoon vielä Ingrid Ruinin (1881–1956) *Oopiumi* (*Oopiumin orja*) vuodelta 1928, joskin se karkaa hieman tutkielman aikarajauksesta.²²⁴ Teoksen naisen silmät ovat väsyneet, silmäanaluset mustat, tukka on sekaisin ja kukkaleninki valahtaa naisen päältä. Naisen jalkojen juuressa on oopiumin polttoon tarkoitettu pullomainen piippu, josta lähtevä letku on naisen käsissä. Teoksessa on siis kuvattu 1920-luvun narkomaani karuna ja onnettomana hahmona. Ei kuitenkaan liene sattumaa, että teoksen naishahmo on nuori ja kaunis, tai ainakin hänen annetaan ymmärtää olleen sellainen. Näin teoksen voisi ajatella muodostavan jatkumon vuosisadanvaihteen dekadenttia romantiikkaa sisältäneisiin teoksiin, jossa hekumallinen nautinto on muuttunut haaleaksi ja surulliseksi tuskaksi.

Maria Wiikin (1853–1928) *Tanssijatar* (kuva 66) muodostaa kiinnostavan vertailukohdan Gallen-Kallelan naishahmoihin. Puolimuotokuvana kasviaiheista taustaa vasten kuvattu, ja kultakoruin koristeltu nuori naishahmo on vailla seksuaalista latausta tai viitteitä rappioon. Vaikka elementit teoksissa ovat lähes samat, on naishahmoihin ladatut ominaisuudet kaukana toisistaan. Vertailu paljastaa viettelijätär-kuvatyypin ominaispiirteen: naishahmon identiteetti, ammatti tai asema voi olla lähes mikä hyvänsä, mutta lopulta vasta taiteilijan sille asettama olemus ja käytös tekevät hahmosta viettelijän.

Torsten Wasastjernan *Nuoren valkopukuisen naisen muotokuva* -teoksessa (1893) (kuva 67) taiteilija on kuvannut naisen istumassa valkoisella kankaalla, sylissään kukkakimppu. Nainen vaikuttaa päällisin puolin tavanomaiselta, mutta teoksen ikonografiasta voidaan lukea hienovaraisia piirteitä, jotka yhdistävät sen edellä käsiteltyihin teemoihin: naisen asun kaulaukko on matala ja leveä, avonainen tukka on sekaisin ja takussa, huulet ovat punaiset ja posket punoittavat. Kyseessä on taiteilijan Pariisissa tapaama nainen, josta hän maalasi useita teoksia. Naisen seurassa ajan viettäminen ja hänen esiintyminen teoksissa säädyllisyyden rajoilla herätti ainakin taiteilijan perheen keskuudessa huolta: he epäilivät josko kyseisenlaisia teoksia kannattaisi laittaa esille.²²⁵ Jo vastaanotto kertoo naisen näyttäytyneen epäilyttävänä hahmona,

²²⁴ Teoskuva kts. Simanainen & Vuorinen 2005, 48.

²²⁵ Hovi-Wasastjerna 2004, 88.

mutta viettelijätär naisesta muodostuu myös punattujen huulien, kaula-aukon ja etenkin kukkakimpun kautta. Dijkstra käsittelee kukkia osana misogynian ikonografiaa: niitä käytettiin hänen mukaansa muun muassa osoittamaan naisen yhteys luontoon, ja tyydyttämään ajan mieskatsojan eroottisia fantasioita, avautuvien terälehtien ja pölyttymisen kautta, ja edelleen esittämään kohtalokas hahmo.²²⁶ Wasastjernan teoksesta viettelyn voi havaita jo kukkien asettamisesta naisen haaroihin, hänen huolittelemattomasta olemuksesta, avarasta kaula-aukosta ja punatuista huulista – teoksessa on samanaikaisesti kukitettu ballerina ja vasta sängystä noussut rakastaja.

Tanssijatarviettelijöiden orientalisista kuvastoa edustaa hyvin Gunnar Berndtsonin *Almée* (1883) (kuva 68). *Almée* on nimitys, jota on käytetty yleisesti kaikista orientalistisista tanssijoista, ja jolla 1800-luvulla viitattiin sekä korkeasti koulutettuihin tanssijoihin, kurtisaaneihin, että prostituoituihin.²²⁷ *Almée*-tanssijoista tehtiin vuosisadanvaihteessa monenlaisia maalauksia, mutta Berndtsonin maalaus keskittyy esiintymiseen. Teoksessa näkyy kolme yhteiskuntaluokkaa: ikkunan edustalla makoilevat ja vastavalon hämärään jäävät katsojat, länsimaiset miehet joista toisella on kädessään piippu, heille esiintyvä almée ja kuva-alan oikean reunan hämärään jäävä orjasoittaja. Hämärään jääneiden katsojien on tulkittu korostavan naishahmon objektiutta katseen kohteena, ei katsojana.²²⁸ Esitys on kesken, mutta näemme teoksesta, miten se on edennyt: alméen vieressä lattialla on riisutut vaatteet. Näin siihen on kirjoitettu viite myös esityksen kulusta, jossa tanssija paljastaa itsensä lopulta kokonaan. Ellei teoksen ilmiselvä ulkomuoto ja nimi jo paljasta teoksen seksuaalista latausta, viimeistään nämä havainnot osoittavat sen.

Berndtson oleili Pohjois-Afrikassa 1882–1883. *Almée* on signeerattu Kairoon 1883, ja ilmeisesti teoksen innoituksena oli taiteilijan kokema tanssi- ja musiikkiesitys ystävänsä paroni Delortin salongissa, jota hän kuvailee seikkaperäisesti kirjeessään.²²⁹ Kyse oli siis jossain määrin kokemukseen perustuva aihevalinta. Voidaankin ajatella, että teos on hyvin suora esimerkki taiteilijan tavasta luoda omaa identiteettiään suhteessa toiseen, onhan Berndtson tietyllä tapaa itse läsnä teoksen mieskatsojien joukossa. Tämän lisäksi toiseutta rakennetaan suhteessa sekä alempiin yhteiskuntaluokkiin, muihin etnisyyksiin, että naissukupuoleen. *Uuden*

²²⁶ Dijkstra 1986, 240–242.

²²⁷ Oxford English dictionary -verkkosivut, Almeh.

²²⁸ Kortelainen 1998, 52.

²²⁹ Arell 1998, 24.

Suomettaren nimimerkki E. A-u huomautti 1885 arvostelussaan teoksen muistuttavan huomattavasti Berndtsonin opettajan Jean-Léon Gérômen (1824–1904) taidetta. Aiheesta kirjoittaja ei mainitse muuta kuin sen, että Berndtson on aiheiltaan ”melkein täysi ulkomaalainen.”²³⁰ Yhtymäkohdat Gérômen eroottisiin ja orientalistisiin haaremiaiheisiin ovatkin ilmeisiä.

Antti Favénin (1882–1948) *Vatsatanssijatar* -teosta (1903) (kuva 69) voitaisiin yhtä hyvin tarkastella osana tosielämän kohtalottaria, mutta sen samankaltaisuus Gallen-Kallelan viettelijättärien kanssa liittyy sen vahvemmin osaksi ihasteltavien ja kauhisteltavien viettelijöiden, kuin vaikkapa todellisten näyttelijöiden, kuva-aihetta. Teoksessa paljasrintainen vatsatanssijatar esiintyy taustatanssijoidensa kanssa etualan hämärään jääville mieshahmoille. Eksotismi on naishahmoissa selvästi havaittavissa, kyseessä lienee sama espanjalainen tanssijatar -aihe, jota käsiteltiin jo aiemmin. Teoksessa nainen on katseen kohde, jota teoksen etualaan asetellut kiinnostuneet vanhat herrasmiehet katsovat. Tanssija viettelee katsojansa villillä tanssilla ja vauhdin huumalla – sivellintekniikka ja vetojen suunta myötäilevät keskeisimmän naishahmon liikettä ja naisen kädessä oleva huntu ja hulmuavat hiukset korostavat liikkeen intensiteettiä. Teoksessa on jotain hurmoksellista: syvät ja lämpimät värit huokuvat kiihkoa. Tällaisena se näyttäisi sopivan femme fatale:n ikonografiaan ainakin naisen seksuaalivietin, viettelyn ja miehen houkuttelun osalta ja syntyneen Favénin opiskelukaupunki Pariisin kabareen innoittamana. Ulla Vihanta yhdistää teoksen osaksi Favénin pariisilaisen boheemielämän kuvauksia, jotka olivat ”-- keinovalon hehkun värjäämiä välähdyksiä paheellisesta Pariisista, jota jo Toulouse-Lautrec oli kuvannut, ja jota Favénkin tavoitteli maalauksessaan *Vatsatanssijatar* --”.²³¹ Näin teos ei Berndtsonin *Alméen* tapaan rakentaisi taiteilijan identiteettiä suhteessa naisesiintyjiin, vaan ennemmin suhteessa porvarilliseen miesjoukkoon, joka on maalattu teoksen katsomoon. Voitaisiin kiinnittää huomio jopa siihen, että Berndtsonin ja Favénin teoksia tarkasteltaessa vierekkäin, Favén näyttäisi asettavan Berndtsonin tuohon tirkistelevään miesjoukkoon, tehden selväksi, ettei itse kuulu samaiseen joukkoon.

Teos on kuitenkin huomattavan humoristinen ja ironinen. Etualan mieshahmot on tehty karikatyyreiksi vanhoista sedistä, jotka ovat tulleet tanssijatarta ihastelemaan. Heidän

²³⁰ E. U-n., *Uusi Suometar* 10.9.1885. Aihevalinta ei näyttänyt herättävän aikalaislehdissä sen suurempaa huomiota.

²³¹ Vihanta 1992, 21.

olemuksessaan on jotain avaimenraosta tiirailevien poikien kaltaista – taiteilijan tarkoituksena on tuskin ollut tehdä groteskia kuvaa kabareetanssista rappiokulttuurina tai vanhojen setien voyeuristisena perversion toteuttamisena. Favén teki useita ilta- ja yöelämää kuvaavia teoksia Pariisissa opiskellessaan ja Favénin maailmankuvassa yläosattomassa kabareetanssiesityksessä ja sen katsojissa on ollut jotain huvittavaa. Ehkä aihe oli menettänyt osan 1880-luvusta terästään: eksotismi ja orientalismi oli jo vanhentunutta. Ongelmaton se ei kuitenkaan ollut ja vastaavanlaiset taideteokset aiheuttivat kohua vielä viisi vuotta myöhemmin.²³²

4.3.4. Tuonelan naisia

Kun keskitytään naiseuden esityksiin vaarallisena ja turmioon johtavana hahmona, on syytä tarkastella myös kuolema-allegorioita ja kuolemahahmoja, joissa nainen näyttäisi olevan joko turmion *primus motor* tai sen symboli. Monin paikoin nämä esitykset liittyvät edellä käsiteltyihin aiheisiin, vaikka eivät ole yhtä vahvasti liitettävissä femme fataleen. Naisen ja kuoleman yhdistäminen voidaan nähdä tietynlaisena seurauksena edellisten lukujen naishahmoista ja niihin liitetystä ominaisuuksista. Suomalaisessa kansantarustossa tuonpuoleinen oli ensisijaisesti naisten hallitsemaa aluetta, joka jo osaltaan tekee aihepiiristä tarkastelemisen arvoisen suomalaisten femme fatale -hahmojen yhteydessä.²³³

Tällaisissa kuolemannaisissa voidaan nähdä kärjistyneen ne kauhua herättäneet piirteet, joita femme fatale -hahmoihin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa liitettiin: turmio, degeneraatio ja vaara. Tällaisten teosten tunnetuin tekijä lienee belgialainen Félicien Rops, jonka prostituoituja, dekadenssia ja okkultismia käsittelevät teokset kuvasivat groteskeja maailmanlopun naishahmoja. Esimerkkinä, joka yhdistelee tämän ja lukuisten muiden tutkielman aihepiirien teemoja toiminee *Mors Syphilitica* (1905), joka esittää ovensuussa olevan viikatenaisen, jonka kauniit kasvot ovat vielä tunnistettavissa, mutta joka näyttää mädäntyvän pystyyn. Teosnimi viittaa syfilikseen, sukupuolitautiin, joka yhdistettiin tuolloin prostituutioon. Toinen, suoraan viikatemiehen ja naishahmon yhdistävä tunnettu teos on Arnold Böcklinin *Rutto* (1898), jossa lentävällä hirviöllä ratsastava ja viikatetta heiluttava hahmo on tulkittavissa naispuoliseksi. Suomalaisesta taiteesta yhtä raadollisia versiointeja ei näytä löytyvän, mutta aihepiiri löytyy ainakin Oscar Parviaisen tuotannosta.

²³² Kts. edellä mainittu *Havis Amandasta* tuona aikana käyty keskustelu.

²³³ Siikala 2012, 289–292.

Pekka Halonen tuli versioineeksi ”tuonen tytin”, eräänlaisen suomalaisen kansantaruston viikatemiehen teokseensa *Väinämöinen tuonelassa* (1894–1899) (kuva 70). Suomalaisen taruston mukaan kuoleman virran vartijana on nuori nainen. Tuonen tyttö (tai Tuonen piika)²³⁴ hakee kuolleet tuonen virran yli tästä maailmasta tuonpuoleiseen. Kyytiin pääsi kuitenkin vain tosiasiassa kuolleet, elävät eivät saaneet ylittää virtaa. *Kalevalassa* Väinämöisen onnistuu kuitenkin suostutella lautturi päästämään hänet yli. Halosen teos esittää tätä tapahtumaa, joskin teoksessa on kaksi naishahmoa, joista toisen on oltava tämä tuonenjoen lauttanainen. Tuonelan joen naispuolinen lautturi on läsnä myös teoksessa *Tuonelan joella* (1900) nyt oranssitukkaisena ja puna-asuisena. Teoksista ensimmäinen kiinnittyy vahvasti osaksi vuosisadanvaihteen suomenmielisten *Kalevala*-kuvausten työsarkaa ja jälkimmäinen ilmeisesti osaksi kappelin kuvaohjelmaa, mutta ne toimivat johdatuksena niin kutsuttujen viikatenaiden kuva-aiheeseen. Suomalaisessa kulttuurissa sille oli oma vanhakantainen vastineensa, mutta vuosisadanvaihteessa siihen alkoi liittyä myös muita merkityksiä ja toisenlaisia esitystapoja.

Parviaisen *Loppu* (1910) (kuva 71), suuri öljyvärimaalaus, voidaan liittää osaksi kuolemannaisten esityksiä kuvataiteessa. Teoksen keskellä makaa alaston, nuori ja kaunis tummatukkainen nainen punaisella kankaalla. Naisen ruumiin ympärillä on ainakin kahdeksan luurankohahmon joukko. Luurangot ovat kerääntyneet tarkastelemaan naishahmoa: luurangoista keskimäinen pitelee ylhäällä punaista kangasta, kuva-alan oikean reunan luuranko taas on istahtanut alas naisen jalkopäähän ja katselee tätä kädet ristissä sylissään. Vasemmassa alakulmassa hahmoja on kaksi lisää, hekin keskittyneinä naiseen. Vasemmassa yläkulmassa hämärästä kurkkii vielä kolme luurankoa. Aivan naishahmon pään viereen kumartunut luuranko näyttäisi kahmaisevan naisen pään takana olevan valkoisen kankaan syliinsä. Teoksen voisikin helposti kuitata eräänlaisena *vanitas*-aiheena, kuvana maallisen kauneuden ja hyvinvoinnin katoavaisuudesta, jossa mätänevien hedelmien sijaan teoksessa on väistämättä maatuva ruumis. Näin se muistuttaisi merkityssisällöltään myös keskiaikaista kuolemantanssi-aihetta.

Teokseen tehdyssä luonnospiirroksessa (kuva 72) naisen kädessä on veitsi, joka valmiissa teoksessa jää alaosan hämääseen piiloon. Näyttäisi siis siltä, että kyseessä ei ole kuka tahansa kauniin kuorensa menettänyt kuollut hahmo. Tikari avaa mahdollisuuden pohtia teoksen kerronnallista narratiivia – kuka naishahmo on? Annika Waenerberg vertaa teosta

²³⁴ Naishahmoista tuonpuoleisen hallitsijoina: Siikala 2012, 290.

keskiaikaiseen Lucretian itsemurha -kuva-aiheeseen ja viittaa samaan kehystarinan käyttämiseen alastoman kehon kuvauksen oikeutuksena, jota tässäkin tutkielmassa aiemmin käsiteltiin. Waenerberg kuitenkin päätyy analyysissään siihen, että naishahmon esikuva olisi lähempää Parviaisen omaa elämää, ja aihe olisi ”pariisilaisen ilotytön elämän iloton loppu”.²³⁵ Jo tämä naisen oletettu seksityöläisyys riittäisi liittämään sen osaksi 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kohtalokkaiden naisten kategoriaa, ja sen voisi ymmärtää liittyvän prostituution, kohtalokkuuden, väkivallan ja kuoleman välille rakentuneisiin analogioihin. Teos kuvaa myös sitä usein femme fatale -hahmoihin liittynyttä piirrettä, jossa kohtalokkaat naiset usein kokivat uhriensa kohtalon eli oman ennenaikaisen, mutta vääjäämättömän kuolemansa.²³⁶

Parviaisen työlle löytyy verrokkinsa myös vanhemmasta eurooppalaisesta kuvataiteesta. Hans Sebald Behamin tuotannosta löytyy grafiikantyö *Der Tod und das schlafende Weib* (1548) (kuva 73),²³⁷ jossa alaston naishahmo nukkuu laverilla ja luurankohahmo on kumartuneena tämän ylle ja itseasiassa astumassa sänkyyn. *Memento mori* -tematiikka tulee selväksi vielä luurangon naisen olkapäälle asettamasta tiimalasista. Teos ei ole kuitenkaan kaukana muista nukkuva alastonta kuvaavista teoksista, kuten Giorgionen (noin 1477–1510) *Venere dormiente* (1507–1510) tai sitä seuranneita lukuisista nukkuva Venusta esittävistä teoksista, joista 1800-luvun versioista parhaiten tunnetaan Édouard Manet’n *Olympia*.²³⁸ Esikuvat teoksen asetelmaan löytyivät siis varmasti helposti, mutta toteutus oli melko poikkeuksellinen, kun sitä verrataan renessanssiajan Venuksiin tai *Olympiaan*, kun taas 1500-luvun saksalaisesta grafiikasta löytyy hyvin saman sisältöisiä teoksia. Teos yhdistelee sekä saksalaista *memento mori* -kuvastoa, että italialaista eroottista mytologiaan pohjautuvaa kuvataidetta.

Parviaisen tuotannossa toistuvat paitsi luurankoaiheet, myös luurankoa ja nuorta naishahmoa yhdistelevät teokset. Lähes poikkeuksetta niissä nuori nainen on alaston – teosten jännite syntyy siis kuoleman ja nuoren naisen elinvoimaisuuden välillä. Kevyempää versiointia aiheesta edustaa piirros *Tyttö, kissa ja luurangot* (n. 1910) (kuva 74), jossa luurangot ovat lempeän oloisia ja tyttö heidän keskellään seisoo kainosti ja kädet rintojen suojaksi nostettuna. Kyseessä on ilmeisesti ateljeekuva, sillä teoksen taustalla näkyy stafflia ja interiööri. Tiedetään, että

²³⁵ Waenerberg 1996, 58.

²³⁶ Tällaisia hahmoja ovat muun muassa tutkielmassa käsitellyt Wilden Salome ja Ibsenin Hedda Gabler.

²³⁷ Kyseessä on tarkka kopio Berthel Behamin grafiikantyöstä, kuva alkuperäisteoksesta ja taiteilijasta kts. Hollstein 1954b, 87.

²³⁸ Giorgionen Venuksen on katsottu olleen mytologinen olento, nymfi, kun taas Eduard Manen *Olympia* on tulkittu prostituoiduksi. Kuvatyypin kehittymisestä Giorgionesta Manet’hen kts. esim. Arasse 2013, 101–102.

Parviaisella oli ateljeessaan luuranko,²³⁹ joten kyseessä voi hyvinkin olla sattumanvarainen hetki, jolloin taiteilija huomasi mallinsa, luurankojen ja kissan muodostavan hauskan yleisön työskentelyyn.

Jo hieman pahaenteisempi versiointi samasta aiheesta on Parviaisen piirustus, jossa luuranko makaa selällään jonkinlaisella divaanilla, ja nainen ryömii sen takana niin, että hänestä näkyy lähinnä takapuoli, selkää ja katsojaa kohti käännetyt kasvot.²⁴⁰ Teoksessa hahmot asetetaan selvästi toistensa seuralaisiksi, joskin suhteen luonne on tulkinnanvarainen. Mikäli taiteilija tarkoitti sen seksuaaliseksi, muotoutuisi kohtalokkaan naisen kuvaaminen nekrofiiliseksi. Tällöin naishahmolle olisi annettu perverssi kiinnostus ja palvonta kuolemaa kohtaan. Myös Parviaisen viivasyövytyksessä *Kuoleman otteessa* (n. 1906) (kuva 75) nuori nainen ja luuranko on esitetty parina. Tällä kertaa suhteen luonne on selkeämpi: kuolema on sulkenut syliinsä alastoman naishahmon. Teoksessa kauniin naisen ja kuoleman välinen jännite, yhteenkuuluvuus ja samankaltaisuus ovat läsnä. Kuva-aihe ei kuitenkaan ole yksinomaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteelle ominainen, vaan esiintyy esimerkiksi saksalaisessa taiteessa 1500-luvulla. Esimerkiksi Hans Baldung Grienin *Der tod und das Mädchen* (1517) (kuva 76) esittää pitkälti tarkalleen saman asetelman, jossa naisen takana oleva luurankohahmo on sulkenut syliinsä hämmästyneen tai kauhistuneen naishahmon.²⁴¹ Parviaisen työssä dynamiikka näyttää samanlaiselta: naishahmo on kuoleman armoilla, ei sen seurassa.

Parviaisen luonnokseksi jäänyt ”*Nyt olet minun alaiseni*” (1909–1913) (kuva 77) ei jätä sukupuoliroolituksen osalta sijaa epäselvyydelle. Pääkallovaltaistuimella istuva nainen katsoo alas jalkojensa juureen polvistunutta mieshahmoa, ja mitä ilmeisimmin lausuu miehen olevan hänen alamaisensa. On siis kyse tilanteesta, jossa jonkinlainen naishahmoinen kuoleman valtiatar alistaa mieshahmon alaisuuteensa. Tähän luonnospiirrokseen kiteytyy kuoleman ja naisen yhdistävien teosten merkitys suhteessa femme fatale -kuvatyyppiin: riippuen teosten ikonografisesta sisällöstä, ne ovat enemmän tai vähemmän tämän piirroksen kaltaisia. Kuoleman kanssa syleilevä, sen eteen laskeutunut, sen kanssa tanssiva tai sitä edustava nainen esittää ensinnäkin yleismaailmallisen kuoleman uhan, ja toisekseen yhdistää sen nuoreen ja kauniiseen naiseen. Ne sitovat nuoren ja kauniin naishahmon osaksi lopullista turmiota ja

²³⁹ Waenerberg 1996, 97.

²⁴⁰ Joensuun taidemuseo, inventaarionumero JTM-1900.

²⁴¹ Kts. myös esim. Hans Schwartzin (1492–n. 1532) medaljonki *Der tod und das Mädchen* (1516) tai Hans Sebald Behamnin *Der Tod und das stehende nackte Weib* (1547).

kuolemaa. Kyseessä voidaan ajatella olevan kärjistys ajan miessukupuolen ristiriitaisesta suhteesta naissukupuoleen.

Kummallinen kuriositeetti suomalaisessa taiteessa, ja kohtalokkaan naisen kuvatyypissä itsessäänkin, on Gunnar Berndtsonin *Hämähäkinverkko* (ajoittamaton), joka tunnetaan ainoastaan Galerie Hörhammarin valokuvasta.²⁴² Mustavalkoisen valokuvan perusteella voidaan kuitenkin todeta, että teos on eriskummallinen: siinä kaksi naista seisoo hämähäkinverkon keskellä ja houkuttelee ympärillä liiteleviä hyönteismies-hahmoja ansaan. Teoksen luonne ei jätä arvailun varaa, se on suorasukainen kuvaus naishahmoista, jotka houkuttelevat miehiä kuolemaan.

Vielä suorasukaisemmin naisen ja kertakaikkisen pahuuden voidaan nähdä rinnastuneen aiheissa, jossa nainen esitetään paholaismaisena. Parviainen kuvasi demonisen naishahmon ainakin maalaukseen *Malli* (1900-luvun alku) (kuva 78). Lattialla polvillaan olevan alastoman naishahmon kasvojen varjostus redusoi silmät mustiksi kuopiksi, jotka tuijottavat teoksen katsojaa. Synkän ja pelottavan naishahmon voi ajatella olleen Parviaiselle tyypillisen oloista äärimmäisyyksien venyttämistä: hänen tuotannossaan on muun muassa *Naispuolinen satyyri* (ajoittamaton),²⁴³ jossa nykyaikainen nainen istuu alastomana modernin tuolin selkänojalla kauniina ja veikeänä, mutta jalkoina hänellä on vuohen kaviot – teos yhdistää nykyhetken ihmisen ja ympäristön, sekä mytologisen kertomuksen, aivan kuin satuhahmo olisi herännyt henkiin hänen ateljeessaan. Parviainen kokeili myös Annika Waenerbergin luetteloinnissa ”puputyöksi”²⁴⁴ nimettyä aihetta, jossa nelinkontin olevalla alastomalla naisella on päässään pupunkorvat ja töpöhäntä. Etenkin Parviaisen luonnospiirroksissa on paljon aiheita, joille on vaikeaa löytää vertailukohteita ainakaan kovin läheltä hänen omaa aikaansa.

Naispaholainen päätyi aiheeksi myös aikakauslehtien sivuille: *Matti Meikäläisessä* 1895 julkaistu ”*Nykyaikainen paholainen*” (kuva 79) kertoi ennen sarvipäisenä hirviönä näyttäytyneen paholaisen esittäytyvän nykyään ihmiskunnalle ”keveäjalkaisten naisten haamussa”.²⁴⁵ Vaikka pilalehden intentio on ollut esitellä aihepiiriä lähinnä nokkelana

²⁴² Kts. teoskuva Arell 1998, 122.

²⁴³ Joensuun taidemuseo, inventaarionumero JTM-1994.

²⁴⁴ Joensuun taidemuseo, inventaarionumero JTM-1772.

²⁴⁵ Kuvitukseen liittyy kuvateksti: ”Entisaikaan kuvattiin paholainen sarvipäänä hirviönä, ja luultavasti se siis sellaisena ihmisille ilmestyikin. Nykyaikana paholainen näyttelksee sitä ihailevalle ihmiskunnalle keveäjalkaisten naisten haamussa kesäteatterin näyttämöillä. Onpa se esiintynyt Suomessakin, vieläpä tänä kesänä oikein omalla nimellään (Annette Teufel=Anni Paholainen) Kaivohuoneella Helsingissä. Tässä kuva

huumorina, on sen avulla mahdollista todeta, että yhteiskunnan suhde nuoriin kauniisiin naisiin on ollut hyvin kaksijakoinen: nuorta naista, suuren yleisön näyttämötaiteilijaa, jonka yleisöä lienee olleen juuri miehet, haluttiin mennä katsomaan, mutta samalla sen ivailtiin olevan itse Saatana.

nykyaikaisesta kesäteatteripaholaisesta, jommoisia näyttää rupeavan Helsingissä esiintymään talvellakin.”
Nykyaikainen paholainen, *Matti Meikäläinen* 20.9.1895.

5. Naiskuvan kulttuuriset merkitykset

Suomalaisen taiteen femme fatale -kuvatyypin näyttää kiteytyneen monia kulttuuriin liittyviä merkityksiä. Ennen kuin näitä merkityksiä aletaan tarkemmin analysoida, on syytä huomata, että femme fatale -teoksia näyttäisi yhdistävän, merkitysominaisuuksistaan riippumatta, yksi olennainen piirre: ne eivät esittäneet ideaalinaista, eli sitä yhteiskunnan uusiutumisesta ja huolenpidosta vastaavaa kodinhengetärtä, jonka kohottaminen naiseuden ylimmäksi arvoksi tuona aikana on monesti dokumentoitu ja osoitettu paikkansapitäväksi, vaan sen vastakohtaa.²⁴⁶ Vastakohta saattoi olla kuvattu sekä epätoivottuna, kuten vaikkapa Gallen-Kallelan *Babylonialainen naisessa*, että ideaalisena, kuten esimerkiksi Danielson-Gambogin *Hilma Westerholmin muotokuvassa*. On myös muistettava, että kyseessä on vain tuon ajan yhteiskunnan sukupuolinormiston ideaalinainen: se ei välttämättä ollut sellainen, joka yksilötasolla koettiin ideaalisena, eikä näin voida välttämättä väittää käsiteltyjen taiteilijoidenkaan ajatelleen. Merkitysominaisuuksilla viitataan siihen, miten teos asettuu suhteessa ideaalinaiseen tai sen vastakohtaan, kohtalokkaaseen naiseen, eli esittääkö se jommankumman hyvässä vai huonossa valossa – näyttäisi nimittäin siltä, että toisinaan molempien naishahmojen käsitteeseen suhtauduttiin sekä positiivisena, että negatiivisena, riippuen teoksen sisällöstä ja taiteilijan omasta asettumisesta keskusteluun. Ei voida myöskään ajatella, että taiteilijalla olisi aina teoksia tehdessään ollut tiedostettu suhde aiheeseen tai edes ajatus siitä, että valmistuessaan teos asettuisi femme fatale -teosten piiriin. *Summa summarum* kuvataiteessa femme fatale on aina epäkonservatiivinen ja/tai kapinallinen hahmo, mutta ymmärretäänkö se hyvänä vai huonona asiana, riippuu ensinnäkin teoksen tekijästä ja intentiosta, ja toisekseen teoksen katsojasta.

On selvää, että kuvatyypissä on kaikuja siitä, millaisia ajatuksia syntyi vuosisadanvaihteessa sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksiin liittyen: kuvataide ja taiteilijat kohtasivat ja joutuivat osallistumaan modernisoituvan yhteiskunnan ja sen sukupuolikäsitysten sekä kuvalliseen esitystapaan, että niihin liittyneisiin keskusteluihin. Ne käsittelevät muun muassa naisten emansipaatiota, sukupuolirooleja ja uutta naista, ajan erotiikkaa ja seksuaalisuutta, sekä niin kutsuttua moraalipaniikkia, joka liittyi kaupallisuuden, turhuuden ja maallistumisen

²⁴⁶ Tässä pyrin tekemään jonkinlaista femme fatale -kuvatyypin määritelmän löydetyn aineiston pohjalta: mikä kuvaus sopisi kaikkiin femme fatale -kuvatyypin teoksiin ja rajaisi kaikki ei-femme fatale teokset sen ulkopuolelle? Negaation kautta tämä määritelmä onnistuu kuitenkin vastaamaan vain ensimmäiseen kysymykseen.

aiheuttamaan hämmennykseen. Tämän lisäksi ne näyttäisivät kertovan myös uskonnollisten aiheiden murtautumisesta ulos vanhoista viitekehyksistään, kaupunkikulttuurin muuttumisesta, kiihtyvistä globalisaatiosta ja eksotismista.

Seuraavissa kappaleissa tullaan puhumaan negatiivisesta ja positiivisesta kuvastosta, hyvästä ja pahasta. Teokset asettuvat akselille, jossa ne ovat joko tiettyjä päämääriä vastustavia tai niitä edesauttavia. Tämän lisäksi ne voidaan esittää myös ”uudenaikaisina” tai ”vanhanaikaisina”, jolloin viitataan nimenomaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteen näkökulmasta joko siihen, millaiseksi tiedämme maailman muuttuneen, tai siihen, millaisena näemme sen olleen sitä ennen, ei sinänsä laatuarvostelmana progressiivinen/regressiivinen. Tämä painottuu etenkin tasa-arvopolitiikkaan liittyvissä luvuissa, sillä ajan polarisoitunutta poliittista ilmapiiriä on mahdotonta käsitellä välttämättä kokonaan hyvä/paha-akselia. Näissä tapauksissa puhutaan yksinomaan yhteiskunnan, sen poliittisten ja yhteiskunnallisten agendan omaavien yksilöiden ja yhteisöjen näkemyksistä ja suhteesta aiheeseen, ei tutkijan omista näkemyksistä. Pidättäydyn väärinymmärryksiä välttääkseni ottamasta jatkossa kantaa näihin kysymyksiin, joskin myönnän sen hankalaksi, sillä koen suuren osan tutkielman teoksista nykypäivästä katsottuina vastenmielisten sukupuolikäsitteiden todisteina, ja on kunnioitettavaa, että naisemansipaatiota ajaneet tahot saivat kehitettyä tasa-arvoa vallinneesta ilmapiiristä huolimatta.

5.1. Femme fatale -kuvatyypin erittelyä

Ylläolevan teostarkastelun pohjalta voidaan todeta, että oli olemassa jonkinlainen yhtäläinen ymmärrys kohtalokkaan naisen stereotypiasta, joskin se otti vaihtelevia muotoja. Kohtalokas nainen oli ensinnäkin viettelevä tai houkutteleva, hahmo kutsui kohdettaan houkutellen tätä joko omalla itsellään tai toiminnallaan johonkin. Toisekseen hahmo on paria poikkeusta lukuun ottamatta kaunis tai eroottinen, joka usein mahdollistaa houkuttelun – näin rakentuu sukupuolirooli, jossa nainen houkuttelee miestä. Kolmanneksi hahmo on pahaenteinen. Pahaenteisyys voidaan jakaa kahteen luokkaan: ensisijainen pahaenteisyys ilmenee niin, että teoksessa on suora viite naishahmon turmiollisuudesta yksilölle, joko vihjeenä tulevasta tai jo tapahtuneesta – tämä on hahmolle *ipso facto* kuuluva ominaisuus. Toissijaisesti nainen toimii allegoriana negatiiviseksi koetuille ilmiöille. Tämän allegorisuuden varaan rakentuu hahmotyypin ympärille kietoutuvat kulttuuriset merkitykset. Käsittämäni allegoriset ulottuvuudet eivät ole teosten ainoita tai edes ensisijaisia seikkoja, mutta relevanteimpia tutkimuskysymysteni osalta.

Olen jaotellut seikat, joille kohtalokas nainen on toiminut allegoriana seuraavaksi esiteltäviin osiin. Ne ovat silmiinpistävän negatiivisia, joskin kuvatyypin perusolemuksesta johtuen se lieenee ymmärrettävää. On kuitenkin otettava huomioon, että subversion kautta monet niistä ovat kääntyneet monesti myös positiivisiksi asioiksi. Esittelen ensin nämä allegoriset piirteet ja siirryn sitten käsittelemään sitä, milloin ne kiinnittyivät mihinkin kulttuuriseen ilmiöön.

Kohtalokas nainen on toiminut allegoriana degeneraatiolle, taantumiselle esimerkiksi luontoon tai menneisyyteen, jota käsiteltiin tekstissä atavismina näyttäytyvien teosten yhteydessä. Tällöin naissukupuoli on esitetty vähempänä ihmisenä kuin miessukupuoli. Kohtalokas nainen on esitetty myös vieteillensä antautuneena, joka osittain liittyy edellä mainittuun, mutta kyseessä on antautumisen eksplisiittisempi esitystapa – tällöin nainen esitettäisiin kykenemättömänä vastustamaan haluaan. Tähän liittyy edelleen kohtalokkaalle naiselle annettu turmelevan seksuaalisuuden omaaminen, eli nimenomaisesti degeneroitunut erotiikka kuvatyypissä. Näyttäisi siltä, että kohtalokas nainen on myös toistuvasti saanut toimia alkoholin tai muun nautintoaineen mannekiinina. Kohtalokas nainen on siis ollut allegoria myös rappiokulttuurille, joka usein nähtiin ulkomaisena tuontitavarana. Hahmotyyppi voi olla myös kuva yleisemmin vierasperäisten vaikutteiden pahaenteisyydestä, jota käsiteltiin erityisesti orientalististen teoksien yhteydessä. Edelleen kohtalokas nainen on toiminut kuvana nousevalle turhamaisuudelle ja maallisuudelle. Kohtalokas nainen on ollut myös yhteiskuntajärjestelmän kaataja tai vallankumouksellinen, mikä käy ilmi muun muassa uutta naista käsittelevien teoksien yhteydessä. Suoraviivaisimmissa femme fatale -teoksissa naishahmo näyttää olevan myös allegoria yksiselitteiselle pahuudelle ja kuolemalle.

5.2. Naisemansipaatio ja uusi nainen

Kun teokset näyttäisivät esittävän emansipaatiota ajavan naisen, tai sen seurauksena syntyneen uuden naisen kohtalokkaana hahmona, liittyvät kulttuuriset merkitykset yhteiskuntajärjestelmälle muodostuvan uhan ympärille. Tällöin niistä on luettavissa viitteitä siitä, kuinka juuri emansipoitunut naishahmo aiheuttaa uhkaa yleiselle yhteiskuntarauhalle, ydinperheelle tai ylipäänsä ihmisille ympärillään. Mikäli teoksen lukee osaksi tällaisia naisemansipaatiota vastustavia teoksia, on joko väitettävä, että taiteilijalla oli tiedostettu suhde kysymykseen tai, että teoksen sisältö selvästi osoittaa kyseisen tematiikan päätyneen teokseen, vaikka se olisikin tiedostamatonta. Näiden vaatimusten haasteellisuudesta johtuen voidaan tässä yhteydessä lähinnä esittää hypoteesi seuraavista seikoista.

Synti-aiheiset teokset voidaan ymmärtää pyrkimyksenä vähentää naissukupuolen uskottavuutta yhteiskunnallisena vaikuttajana. Monet tutkielmassa käsitellyt teokset näyttäisivät attribuoivan syntiinlankeemuksen yksinomaan naishahmolle joko niin, että teoksessa on vain naishahmo, tai niin, että mieshahmo on esitetty vastahakoisena. Tämä näyttää tapahtuneen siitä huolimatta, että raamatunkertomus ei ole asiassa yksiselitteinen. Usein teosten naishahmot on myös esitetty korostuneen eroottisina, joka voidaan ymmärtää yleisenä tehokeinona naisen vähättelylle. Paikoin tämä jaottelu korostui myös aikalaisten katsojien silmissä, kuten huomattiin Enckellin *Aatami ja Eeva* -teoksen aikalaiskritiikistä.

Emansipoitunut nainen esitettiin usein negatiivisessa valossa. Edeltävä tutkimus esittää lähes kaikkien femme fatale -teosten syntyneen vastareaktiona emansipaatioon. Osa teoksista sopii kuitenkin toisia paremmin asian osoittamiseen, kuten ne kohtalokkaat naiset, jotka ottavat kohtalon omiin käsiinsä ja aiheuttavat näin harmia, kuten naisten pelättiin tekevän esimerkiksi äänioikeuden myötä. Sanallisen narratiivinsa myötä tällainen teos on muiden muassa Parviaisen ”*Nyt olet minun alaiseni*”, joka esittää jonkinlaisen vallan kahvaan päässeän naisen, joka on alistanut mieshahmon jalkojensa juureen. Riippumatta taiteilijan intentiosta, naisten nousu valta-asemiin oli pinnalla teoksen syntyaikana. Myös Edelfeltin *Une pétroleuse* voidaan nähdä teoksena, joka kuvaa sitä mitä pelättiin pahimmassa tapauksessa tapahtuvan, mikäli naiset pääsisivät täysivaltaiseksi osaksi kansalaisyhteiskuntaa: holtitonta terroria ja lasten asettumista kohtuuttomaan vaaraan. Edelfelt näyttäisi ladanneen kohtalokkaan naisen hahmoon positiivisia ja negatiivisia merkityksiä sen mukaan, oliko heidän kanssaan poliittisesti samaa mieltä – työväenluokkainen kommunistikapinallinen oli Edelfeltille toisella lailla *fatale* kuin tasavaltalainen.

Oscar Parviaisen *Hyvästi, Paratiisi!* -piirroksen Eeva on vahvatahtoisuudessaan ja määrätietoisuudessaan vaarallinen ja negatiivinen naishahmo, joka on ohjaksissa kohti tulevaisuutta, miehen yhä haikaillessa vielä mennyttä – tällaisen narratiivin kautta teos voisi olla hyvinkin suora ja vihamielinen ajankuva miehen ja naisen roolien muuttumisesta ja miehen tuhosta. On kuitenkin epätodennäköistä, että vaatimattoman piirroksen pohjana olisi näin tietoinen poliittinen agenda – Parviainen ei eksplikoinut taiteessaan päivänpolitiikkaa. Myös Gallen-Kallelan Babylonin porttoa esittävät teokset ovat kuvia pahaenteisesta, vaarallisesta voimanaisestä, tässä tapauksessa ei vähiten seksuaalisuutensa kautta.

Edelleen monet nymfiaiheet voidaan nähdä liittyvän naisemansipaatiokysymyksen käsittelyyn – nyt degeneraation allegorioiden muodossa. Mikäli naissukupuoli ymmärrettäisiin atavistisena, heikompana ihmisenä kuin mies, kuten nymfiaiheissa näyttää tapahtuneen, olisi ilmiselvää, ettei nainen olisi oikeutettu paikkaansa vaikuttajana miehen rinnalla. On huomattava, että naisasialiike, naisemansipaation keskeisin edistäjä, suhtautui tällaisiin teoksiin jyrkästi niitä vastustaen. Näin se suhtautui myös teoksiin, joissa naiset esitetään turhamaisina, koska niiden koettiin jarruttavan naiskuvallaan tasa-arvon etenemistä. Se oliko tämä taiteilijoiden tavoitteena, jää spekulointia varaan. Voidaan kuitenkin ajatella, että degeneroitunut erotiikka saatettiin yhdistää naiseen myös sellaisen analogian kautta, jossa vieteillensä antautunut ja degeneraatioon ajautunut nainen olisi seurausta siitä, että naiset saisivat tahtonsa läpi ja toteuttaa vapaasti muitakin halujaan kuin vain tasa-arvon saavuttamisen.

Toisaalta Danielson-Gambogin *Hilma Westerholmin muotokuvassa* kuvataan päinvastaista näkemystä, eli korostetaan vahvan naishahmon edistyksellisyyttä – tämän kertomisvoimaa tukee näiden piirteiden aiheuttama paheksunta. Teos esittää naisen viitaten Eevaan, mutta tekee sen niin, että hahmo muuttuu positiiviseksi. Se voidaan nähdä naistaiteilijan tietoisena merkitysten kääntämisenä nimenomaan kohtalokkaan naisen ja naissukupuolen yhteneväisyyden osalta. Teoksessa omena toimii viitteenä tiedon tai progressiivisuuden mahdollisuudesta, jota naishahmo tarjoaa, ei ihmiskunnan turmioon syöksevä elementtinä. Samankaltainen voitokkaiden naisten kuvaaminen toistuu myös Soldan-Brofeldtin *Pallas Athenessa*, jossa Athene näytetään voitonmerkkinsä kanssa sankarinaisena, huolimatta siitä, että perinteisen mytologian tarinassa Athene ei suinkaan itse surmaa Medusaa. Voidaan jopa väittää, että alun perin naishahmona tunnettu gorgo on nyt esitetty jopa maskuliinisena hahmona. Teoksen merkitykset avautuvat, kun teos ymmärretään esittävän tunnettua sankaritarta ja hänen surmaamaansa hirviötä. Samankaltaista tematiikkaa voisi liittää myös Thesleffin Medusaan, vaikkakin sen merkityssisällöt ovat epäselvempiä ja hankalampia tavoittaa. Kohtalokkaan naisen kuvatyypin on kietoutunut siis myös naisten konkreettinen pyrkimys kohti tasa-arvoa. Näyttäisi myös siltä, että Dijkstran havaitsema naistaiteilijoiden korostunut konservatiivisuus ei pidä ainakaan kokonaan paikkansa suomalaisen taiteen osalta.

Myös Gallen-Kallelan *Démasquéessa* voidaan nähdä vahva naishahmo, joskin nyt kyseessä on prostituoitu tai ainakin jonkinlainen puolimaailmannainen. Siitä huolimatta tai ehkä juuri siitä syystä näyttäisi olevan merkittävää, että nainen näyttäisi tuntevan oman arvonsa: vaikka hän on

alastomana ja katseen alaisuudessa, on hän silti siinä hyvin itsetietoisena. Myös Edelfeltin *Une citoyenne* -aiheiset teokset näyttäisivät esittävän emansipoituneen naisen arkkityypin, vallankumousnaisen hyvin positiivisessa valossa: siinä on samankaltaista sankarinaisen karikatyyriä kuin *Pallas Athenessa*. Emansipaatiopyrkimysten lisäksi kuvatyypissä näkyy siis myös niin kutsuttu uusi nainen.

Näin ollen voidaan todeta, että kohtalokkaan naisen kuvatyyppiin kiinnittyy vahvasti naisten tasa-arvopyrkimysten kiihtyminen 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Kohtalokas nainen oli aktiivisena naishahmona kenties muita naishahmoja sopivampi valinta aihepiiriin käsittelyyn. Voidaan myös todeta, että vaikka naishahmoihin liitettiin samoja ominaisuuksia, ja samoja kohtalokkaan naisen attribuutteja, toimivat ne toisinaan esimerkkeinä emansipoituneen naisen hyvydestä ja progressiivisuudesta, mutta toisinaan sen avulla kuvattiin vahvatahtoinen naishahmo nimenomaan vaarallisena hahmona ihmisille ympärillään ja näin myös yhteiskunnalle.

5.3. Miehisen identiteetin rakentaminen

Miestaiteilijoiden oman sukupuoli-identiteetin ja sen muuttumisen siirtyminen kohtalokkaan naisen kuvatyyppiin voidaan nähdä ilmentyneen ainakin toiseuttamisena, jonkun vieraan allegoriana, jota vasten on rakentunut mielikuva mieheydestä. Jos oletamme miestaiteilijoiden ymmärtäneen itsensä vuosisadanvaihteessa rationaalisina länsi-ihmisinä, kehittyneinä ja älykkäinä, huomaamme monien kohtalokkaiden naisten olevan tällaisen ihmisen vastakohta. Paikoin tämä vastakkainasettelu ilmenee sellaisena, jossa naishahmo näyttäytyy negatiivisena, mutta toisinaan sitä vasten peilautuu romanttisia ajatuksia korkeammasta tiedosta.

Edellä mainittu luontoon degeneroitunut nainen toimi myös länsimaisen ihmisen vastakohtana. Teoksissa tällainen naishahmo näyttäytyy selvästi alikehittyneenä verrattuna länsimaiseen mieheen, ja näin siitä voidaan lukea intentio kuvata myös sen edustamaa vaaraa länsimaiselle kehitykselle. Näyttäisi kuitenkin siltä, että taiteilijat suhtautuivat tällaisiin hahmoihin myös romanttisella ja eroottisella kaipuulla. Tämä näkyy esimerkiksi Gallen-Kallelan kirjeessä, jossa hän kaipailee ”raffinoituja rakkauden nautintoja pirunkauniiden mustien ja punaisten naisten kanssa metsien yössä, noitaneitojen, tenhotarten ja Tapion tytärten kanssa”.²⁴⁷ Edelleen hänen

²⁴⁷ Kortelainen 1998, 53.

sfinksi-aiheensa käsittelivät miestaiteilijan vastakohtaa, atavistista naista, mutta tavalla, jossa naisolentoon attribuoitiin kyky saavuttaa syvempi ymmärrys taiteesta. Näin ne on tarkoitettu allegorioiksi lähinnä taiteellisesta inspiraatiosta. On kuitenkin syytä huomata, että näistä teoksista näyttäisi välittyvän miehen halu hallita: sen voi nähdä sekä naiiveissa nymfeissä, että taltutettavassa hirviössä.

Luontoon degeneroituneiden naishahmojen lisäksi on mahdollista argumentoida, että naiset esitettiin eläimen kaltaisina, jolloin he olisivat vielä selvemmin alemmalla kehitysasteella. Lydénin ”*Soi sielunkellojen soitto*” -teoksen eriskummallinen naishahmo ja hänen Achtésta tekemä kentauri-pilakuva, Parviaisen satyyrinainen ja luontoon degeneroituneet nymfit ovat teoksia, joissa naiselle on annettu viettiensä varassa olevan luontokappaleen rooli. Näyttäisi olevan kuitenkin niin, että tämä naisen atavismi, samankaltaisuus villipetojen kanssa, ei näyttäydy suomalaisessa taiteessa yhtä selvänä kuin ulkomaisen tutkimuksen esimerkkiteoksissa. On muistettava myös se tosiasia, että mieshahmot asetettiin usein samankaltaiseen asemaan.²⁴⁸ Voidaan kuitenkin argumentoida, että juuri tässä asetelmassa paljastuu naishahmoon ladattu erityisluonne: luonnon sisäisessäkin hierarkiassa mieshahmot ovat hyveellisempiä kuin naishahmot. Esimerkiksi Parviaisen *Kentaurien sota noitia vastaan* -piirroksessa, jossa mies- ja nais-luontokappaleet on asetettu rinnakkain, huomaa nopeasti naishahmojen, noitien, edustavan pahaa. Luontoon asettuneiden naishahmojen on argumentoitu toimivan todisteina siitä, että naissukupuolen on katsottu olevan kehitysasteeltaan miestä alempana, kun taas Enckellin luonnossa makailevat eroottiset mieshahmot on usein nähty vieteilleen antautumisen sijasta ideaalikehon ja ulkoilmavitalismin kuvina²⁴⁹ – samankaltaisissa teoksissa olisi näin hyvin eri konnotaatiot riippuen siitä onko kyseessä mies- vai naishahmo. Joka tapauksessa voidaan todeta, että metamorfoosiset hahmot ovat osaltaan kontribuoineet taiteilijoiden identiteetin rakentumiseen.

Orientalistisena hahmona kohtalokas nainen rakensi ymmärrystä sekä mieheydestä, länsimaalaisuudesta, että suomalaisuudesta. Muun muassa Berndtsonin *Almée* ja Favénin *Vatsatanssijatar* esittävät orientalistisen naishahmon, joka on miehen kiinnostuksen ja katseen kohde, mutta jollain tapaa epäilyttävä ja pahaenteinen. Hurmiollista ja viettelevää, mutta myös turhamaista ja tummanpuhuvaa orientalistista naiskuvaa vasten rakentui kuva rationaalisesta,

²⁴⁸ Kts. esim. Enckellin mytologia-aiheet ja Parviaisen bakkanaali-aiheet.

²⁴⁹ Kts. Tihinen 2008.

strukturoidusta ja valoisasta länsi-ihmisestä. Tiedetään kuitenkin, että taiteilijoiden kiinnostus ja kiintymys orientaalia kohtaan oli vilpittöntä ja aitoa, joskin kolonialistista ja naiivia, joten negatiiviset merkitykset eivät rakennu suoraan taiteilijoiden tarkoitusperistä, vaan välillisesti.

Toisinaan miestaiteilija on asettunut itse osaksi teostaan, edellä mainitun Berndtsonin *Alméen* lisäksi esimerkiksi Enckell *Tiedonpuu* -piirroksessaan, jolloin käy ilmi, että taiteilijat ovat ymmärtäneet vuoropuhelunsa kohtalokkaan naisen kanssa ainakin jollain tasolla. Enckellin työssä mies näyttäytyy nimenomaan kohtalokkaan naisen vastakohtana. Mieshahmon aktiivisuutta femme fatale -teoksissa ei ole syytä väheksyä, ne ovat usein hyvinkin aktiivisia. Toisinaan tilanne näyttää vastakkainasettelulta, toisinaan vuoropuhelulta, ja paikoin korostuu yhtä lailla miehen heikkous viettelykselle kuin naisen alttius viettelä, kuten huomataan esimerkiksi Karimon *Syntiinlankeemus* -pilakuvasta. Sama ilmiö näkyy myös modernin rappiokulttuurin allegorioissa, joissa merkittävää näyttää olleen, että taiteilija itse koki dekadentin kulttuuri-ilmiön kiinnostavaksi. Viettelevässä kauneudessaan kohtalokas nainen sai toimia kuvana myös miehen omista haluista ja toiveista, dekadenssin lisäksi epäilemättä myös eroottisten fantasioiden osalta.

Kohtalokkaan naisen kuvatyyppiin on siis tallentunut myös miestaiteilijoiden oman identiteetin rakentumisen elementit. Kuvatyyppi toimi tehokkaana vastakohtana, koska se omasi piirteet, jotka haluttiin rajata mieheyden ulkopuolelle: sen naishahmot olivat impulsiivisia ja ennalta-arvaamattomia, atavistisia ja epärationaalisia, heikkoja vieteilleen ja ylieroottisia. Toisaalta näyttäisi myös siltä, että tällainen naishahmo oli miehille mielihalujen kohde ja innoituksen lähde, jolloin hahmoa käytettiin oman taiteilijaidentiteetin rakentamisen välineenä.

5.4. Kaupungistuminen, kulttuurielämä ja dekadenssi

Kohtalokkaisiin naishahmoihin on kietoutunut piirteitä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen muuttuvasta kulttuurista: siinä näkyy teatteritaiteen ja näyttelijöiden suosio, varieteen nousu ja kaupunki- ja ravintolakulttuuri. Piirteillensä ominaisesti kuvatyyppiin on tallentunut uuden kaupunkikulttuurin tummasävyisemmät piirteet. Kaupungistuminen ja siihen liitetyt ilmiöt, kuten prostituutio, on myös osa kohtalokkaan naisen kuvatyypin sisältöjä. Tämän lisäksi etenkin Pariisin kulttuurielämää kuvaavat teokset ovat tallentaneet myös sekä dekadenttia kulttuuri-ilmiötä itseään, että siihen liittyvää maailmankuvaa.

Kohtalokkaan naisen hahmolla oli roolinsa teatterin ja näyttelijöiden kuvaamisessa. Kuvatyypin teoksista huomaamme sen jo monesti toistetun seikan, että femme fatale -roolit olivat suosittuja tuon ajan teatterin piirissä. Salome-esitys päättyi Enckellin työn aiheeksi osana teatteria kuvaavia teoksia, ja Hedda Gabler valikoitui roolihahmoksi Edelfeltin Ida Aalbergin muotokuvaan. Nämä teokset eivät kuitenkaan sinänsä todista suoraan mitään kuvatyyppiin kietoutuneista merkityksistä, sillä ne ovat tietyllä tapaa välillisiä, kuvia kuvista. Voidaan kuitenkin todeta, että kohtalokkaan naisen stereotypia ilmentyi sekä taiteen-, että tosielämän naishahmojen kuvauksissa. Ne ovat myös todisteita myös aiheen yleisyyden puolesta ja taiteilijoiden kiinnostuksesta sitä kohtaan.

Suoremmin todistusvoimaisia ovat varieteeta ja muita esitystaiteilijoita kuvaavat teokset, joista on nähtävissä erotiikan asema viihdekulttuurissa. Tällaiset ainakin puolihyväksytyt eroottissävytteiset esiintymiset lienevät seurausta hiljalleen vapautuvasta seksuaali- ja sukupuolikulttuurista. Sukupuolten välisten suhteiden osalta on merkityksellistä, että ne olivat suunnattu yksinomaan miehille. Kiinnostavaa on myös, että kohtalokkuus tai tummasävyisyys on paikoin niitä käsitelleiden teoksien yksi hallitseva piirre – taiteilijat ovat lukeneet tällaisesta viihdekulttuurista pahaenteisiä sävyjä tai kokeneet tämän osaksi esitysten houkuttelevuutta ja suosion syytä. Näin ollen yhteiskunnan kaksinaismoralismi näyttäytyy jälleen kuvatyypissä. Kuten huomattu, monin paikoin samanlaisia aiheita kuvattiin myös vailla sen selvempää kohtalokkuuden auraa, joten niitä ei koettu yksinomaan pahaenteisinä, vaan myös hyvin arkipäiväisinä. Ruokokosken *Kokotteja* voidaan todeta kertovan promenadielämän piirteistä: tummasävyiseen katukuvaukseen kuului korea pukeutuminen, josta voidaan ymmärtää analogia turhamaisuuteen ja pinnallisuuteen, joskin Ruokokosken teos ei tätä näytä korostavan ylitse muiden seikkojen.

Näiden kotimaan ilmiöiden lisäksi suomalaiseen taiteeseen tallentui etenkin ranskalaisen boheemielämän piirteitä. Monet taiteilijat olivat kokeneet modernin elämän rappion, dekadenssin, opiskeluvuosinaan 1880-luvulla Pariisissa. Dekadenssin ja kohtalokkaan naisen kuvatyypin yhteen kietoutuminen on kiinnittynyt osaksi esimerkiksi *Démasquéen* merkityshorisonttia. Se on muun ohella kuva *demimondaine* naisesta, prostituoidusta ja mallista nuoren taiteilijan ateljeeasunnossa, jossa naishahmo on allegoria myös taiteilijan kokemukselle elinympäristöstään ja identiteetistään.²⁵⁰ Dekadenssi näyttäisi tallentuneen myös allegorisena

²⁵⁰ Tässä yhteydessä *Démasquéeta* voi verrata toiseen Gallen-Kallelan tuona aikana syntyneeseen ateljeeasunto-aiheeseen, *Bohême*en (1888): kts. esim. Okkonen 1961, 153. Teos on samankaltainen, mieshahmo istuu

moniin kohtalokkaan naisen kuvatyypin teoksiin: Gallen-Kallelan viettelijättäret ovat samanaikaisesti varieteetähtiä, mytologisia naishahmoja ja dekadentin rappion allegorioita. Dekadentti rappio ilmenee sekä ympäristön, sen ihmisten, että taiteilijan itsensä persoonassa: taiteilijat ymmärsivät itsensä osana dekadenttia maailmankuvaa. Teoksiin on siis välittynyt toisinaan myös taiteilijoiden subjektiivinen kokemus naissukupuolen olemuksesta ja suhteesta siihen, tässä yhteydessä dekadenssin linssien läpi. Gallen-Kallelan teosten lisäksi myös Parviaisen naiskuvat voidaan groteskiudessaan ymmärtää sisältävän merkkejä tästä kulttuuri-ilmiöstä. Dekadentin maailman allegoriana toimivat kuvataiteen kohtalokkaat naiset ovat samanaikaisesti sekä naiseuden hyvin negatiivisena kuvaavia, että taiteilijan oma fantasia ja omaa mielenmaisemaa. Kohtalokkaasta naisesta muodostui 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa oivallinen kuvapinta heijastamaan modernin elämän rappiollisia ulottuvuuksia.

Edelleen merkkejä dekadenssista kuvatyypissä voidaan löytää huumausaineiden kautta. Suomessa markkinoitiin nautintoaineita kauniilla naishahmoilla hyvin samalla tavalla kuin niin on tehty myöhempinäkin vuosikymmeninä, aina nykyhetkeen asti. Näihin mainoskuviin projisoitiin sellainen naishahmo, joka välitti viestiä identiteetistä ja elämäntavasta, joka pyrittiin kuluttajalle markkinoida. *Pax*-savukkeiden naishahmo siirsi savukkeet mysteeriseen sfääriin, jossa nautintoaine viettelee kuin kaunis ja ovela nainen, femme fatale. Näin savukemainos hyödynsi niitä merkityksiä, jotka hahmoon oli opittu liittämään ja tuli samanaikaisesti kontribuoineeksi kuvatyyppiin. Juuri tämän nimenomaisen esimerkin kohdalla ei yllättäisi, jos mainoskuvan piirtäjä muistaisi nähneensä Gallen-Kallelan *Babylonialaisen naisen* ja innoittuneen siitä. Tutkielman kuva-aineistosta voidaan tulkita, että vuosisadanvaihteen uudet tuotteet, ulkomailta tuotu tupakka ja alkoholi, tallentuivat kuvataiteeseen ja etenkin käsillä olevaan kuvatyyppiin. Tämä ei yllätä, koska siihen oli erityisen helppoa sitoa eksotiikkaa ja keveää vaaran tunnetta, jotka näyttäisivät olleen seikkoja, jotka nousivat aikalaisten mieleen, kun kyseessä olivat itämaiset savukkeet, ranskalainen samppanja, absintti tai ”haschisch”. Berndtsonin *Almée* ja Ruinin *Oopiumi (Oopiumin orja)* lienevät harvoja vuosisadanvaihteen teoksista, jossa oopium on läsnä ja tuskin löytyy yhtä raflaavasti ja häpeilemättömästi humaltuneisuudella, nautinnolla ja tiedottomuudella ilakoivia teoksia kuin Gallen-Kallelan *Viettelijättär* ja *Tenhotar*.

ilmeisesti taiteilijan ateljeessa sanomalehden kanssa, samassa taustassa. Vierekkäin teospari näyttäisi kuvaavan tehokkaasti taiteilijan itseymmärrystä.

Tällaisista teoksista voidaan usein lukea ulkomaisten vaikutteiden kuvaaminen, joskin se harvoin näyttäytyy niiden keskeisimpänä piirteenä, eikä viittaussuhde muodostu ainakaan suoraan ulkomaisuuden ja kohtalokkuuden välille. Suomalainen kulttuuri-ilmapiiiri oli kuitenkin vahvasti ulkomaisia vaikutteita vastaan, ja vaikka kohtalokkaiden naisten kuvatyyppejä ei näytä tätä sen tarkemmin alleviivanneen, voidaan kuvatyypin nähdä sitoneensa itseensä myös tähän vieraan vaikutuksen pelkoon liittyviä ajatuksia, jos ei taiteilijoiden, niin ainakin yleisön puolelta.

Näyttäisi siis siltä, että jo tutkielman alussa esitetty hypoteesi siitä, että femme fatale oli dekadenssin ruumiillistuma, pitää paikkansa myös suomalaisessa kuvataiteessa. Se syntyi kyseisestä kulttuuri-ilmiöstä, mutta toimi myös sen allegoriana: sekä kohtalokas nainen, että dekadenssi on degeneroituneen kaunisten ja houkuttelevan vaarallista. Tämä kietoutuu yhteen uuden kaupunki- ja kulttuurielämän kuvauksiin, jonka piiriin kohtalokas nainen toistuvasti maalattiin. Dijkstran esittelemiä dekadenssin raivottaria tai Faxneldin analysoimia satanistisia naishahmoja suomalaisessa kuvataiteessa ei kuitenkaan näytä olevan ainakaan samassa muodossa.

5.5. Naisviha ja kysymys seksuaalimoraalista

Negatiivinen suhtautuminen naissukupuoleen voidaan nähdä ilmentyvän monissa femme fatale -aiheissa. Naisviha näkyy vahvasti jo edellä käsitellyissä naisemansipaatioon ja sukupuolidentiteetteihin liittyvissä luvuissa, mutta sen ymmärtäminen vaatii kuitenkin lyhyen lisätarkastelun. Voidaan ajatella, että suora misogynia ei sinänsä synnyttänyt teoksia: tällaisen taiteilijan konkreettisen intentionaalisuuden osoittaminen on niin haasteellista, että on tarkoituksenmukaisempaa tarkastella, miten naisvihamielinen kulttuuri-ilmapiiiri vaikutti edellä käsiteltyihin naiskuviin, jotta ymmärretään naisvihan merkitys kuvatyypissä. Tämän kulttuuri-ilmapiiirin voi ymmärtää olleen seurausta patriarkalisesta historiasta ja edelleen sen hiljattaisesta horjumisesta. Naisvihamielisuus harvoin selittää teoksia yksinään, vaikka sen vaikutus näyttää siirtyneen moniin femme fatale -teoksiin. Usein tämä näyttäytyy, jos ei suoran naissukupuolta demonisoivana, niin ainakin sen vähättelynä.

Naisemansipaation kohdalla tarkastellut synti- ja nymfi-aiheet näyttäisivät olevan naisvihamielisiä niiden ominaisuuksien osalta, joita ne naiseudelle antoivat. Tämän lisäksi naisen eroottisena objektina esittävät teokset, ja niihin vain paikoin liittynyt laaja vastustus,

voidaan ymmärtää kertovan yhteiskunnasta, jossa naisen ymmärtäminen miehelle alisteisena olentona oli laajalti ongelmaton. Tällaisia teoksia tutkielmassa ovat nymfi-aiheiden lisäksi jotkin Parviaisen naisaiheet, jotka esimerkiksi *Puputyön* ja *Naispuolisen faunin* kohdalla saivat lähes fetisistisiä piirteitä, sekä edellä käsitellyt viettelijättäret ja miksei Vallgrenin *Salomekin*. On monesti todettu tosiasia, että naista kuvattiin taiteessa objekteina. Naishahmon esineellistäminen muuttuu naisvihamieliseksi silloin, kun sen avulla erityisesti korostetaan naisen ja naiseuden vähemmyyttä ja merkityksettömyyttä suhteessa muihin. Kuten tutkielmassa on osoitettu, suomalaisessa vuosisadanvaihteen yhteiskunnassa naishahmo pystyttiin melko ongelmitta esittämään passiivisena objektina, joka oli rinnastettavissa elottomaan luontoon.

Kuvatyyppejä sisältää useita teoksia, joiden voidaan katsoa korostavan hahmojen lihallisuutta ja näin nostaa hahmon vartalo ja sen eroottisuus yli muiden, esimerkiksi kirjallisten, tulkintakehysten. Tällaisia teoksia ovat ainakin Salokiven *Eve*, Favénin *Vatsatanssijatar* ja etenkin Vallgrenin *Nymfi*. Myös Gallen-Kallelan *Viettelijätär*, *Tenhotar* ja *Babylonin portto*, monet Parviaisen piirrookset, sekä Wasastjernan *Varisevien lehtien tanssi* ovat teoksia, joissa eroottisuus on keskeinen elementti. Teosten aikalaisvastaanotto näyttäisi osoittavan, ettei esineellistävää tapaa esittää nainen sinänsä pidetty problemaattisena. Naishahmon ekshibitionistisuus muodostui ongelmaksi kuitenkin, kun se näytti suoraan uhkaavan yleistä moraalia, kuten näytti käyneen Vallgrenin *Havis Amandan* osalta. Teoksen osalta ei kuitenkaan kiistelty naishahmon identiteetistä, vaan lähinnä julkisen teoksen siveettömyydestä. Salonkitaiteessa samankaltaista laajaa vastustusta ei ole havaittavissa.

Degeneraation ja eroottisen esineellistämisen piirteiden lisäksi naisvihamielisiä elementtejä teoksiin muodostuu silloin, kun nainen esitetään ajattelemattomana, kevytkenkäisenä tai typeränä – jälleen vähempänä suhteessa rationaaliseen mieheen. Tällöin naisvihamielisyys saattaa verhoutua teoksen näennäisen viattomuuden alle, kuten vaikka von Hausenin Fragonard-pastississa. Paikoin naisvihamielisyys on kuitenkin alleviivattua: Parviaisen *Synnintekijää*, jossa naishahmo on roviolla, on väistämättä hyvin groteski tapa kuvata alaston naishahmo. Kun kyseessä on poikkeuksellisen groteski esitys naisesta, kuten Gallen-Kallelan viettelijättäriissä tai Parviaisen kuolemakuvissa, voidaan niiden ajatella syntyneen osana sukupuolten välillä vallinnutta eripuraa ja epäluuloa – tällöin ne olisivat syntyneet vihasta naissukupuolta kohtaan. Kuten kuitenkin todettu, tukea tälle löytyy lähinnä Dijkstran esittelemän sukupuolten välillä vallinneen sodan läpitunkevuuden kautta. Teoksien intentionaalisena taustana oli usein jo aiemmin käsitelty dekadentti maailmankuva – taiteilija

ei tehnyt teosta naisvihansa motivoimana, mutta naishahmosta saattoi muodostua misogyyinen yhteiskunnassa vallinneen sukupuolikäsityksen seurauksena.²⁵¹

Yhteiskunnan epätasa-arvoinen ja misogyyinen ilmapiiri on sellainen laaja taustatekijä, joka on vaikuttanut edellä mainittuihin ilmiöihin ja niiden esityksiin kuvataiteessa ja omalta osaltaan muokannut kohtalokkaan naisen kuvatyypin sellaiseksi, jollaisena se tutkielmassa näyttäytyy: naissukupuolta paikoin hyvin raadollisesti kuvaavana.

Näitä piirteitä voi peilata esiteltyjen aikakauslehtikuvitusten kautta. Niissä nuori naishahmo on esitetty yksinomaan ulkoiseen viehättävyyteensä keskittyneenä ja näin vaarallisena houkutusena miessukupuolelle. Karimon Syntiinlankeemus ennen ja nyt -kuvituksessa tämä on hyvin yksioikoisesti esitetty, mutta sama diskurssi näkyy myös naispaholaista ja uimassa olevia naisia esittävissä kuvituksissa. Niissä voidaan nähdä esitettynä nainen, joka on luopunut yhteiskunnan normaaleista moraalisäännöistä ja siirtyneet puolimaailmaan, jossa eivät päde samat siveyssäännöt kuin julkisessa elämässä. Myös yleisö on muutamassa teoksessa läsnä – kysyntä tällaisille naisille ilmenee näin ollen jo teoksista. Tämä ”keveäjalkaisten naisten esiinmarssi”, kuten asia *Matti Meikäläisessä* ilmaistiin, ja niille löytynyt yleisö oli seikka, jota ajan aikakauslehdetkin näyttivät käsitelleen.

Prostituutio yhteiskunnassa oli ehdottomasti yksi tuon ajan suurista moraalikeskusteluista ja näin ollen ei ole yllättävää, että aiheeseen tartuttiin taiteessakin. Sitä kuvattiin kuitenkin useammin jonkin helpommin sulatettavissa olevan viitekehyksen kautta kuin suoraan yhteiskunnasta. Voidaan ajatella, että jo tämä on todiste yhteiskunnan puritaanisuudesta: aihetta ei ollut ongelmatonta asettaa esille sellaisenaan, vaan se piti verhota esimerkiksi raamatulliseen aiheeseen. Bordellien arki ei kuitenkaan ollut vieras aihe Keski-Euroopassa, kuten huomaamme esimerkiksi Toulouse-Lautrecin (1863–1901) ja Edgar Degas’n (1834–1917) aihetta käsittelevistä teoksista, joissa se esitettiin verraten sympaattisessa valossa. Suomalaisista teoksista ei välity sama lämminhenkinen suhde taiteilijoiden ja prostituoitujen välillä, vaan teokset korostivat hahmojen erotisoituneita ja epäsoveliaita piirteitä. Kokonaisuutena teokset esittävät prostituoidut jonain toiseutettuna, ei-samastuttavana, ulkopuolisena ja epäilyttävänä.

²⁵¹ On huomioitava, että taiteilija ei ollut erillinen yhteiskunnasta. Tarkoituksena ei siis ole siirtää vastuuta taiteilijalta kasvottomalle yhteiskunnalle, vaan huomioida, ettei taiteilija yhteiskunnan osana välttämättä tiedostanut ympäröivän yhteiskunnan laajalti normalisoituja sukupuolikäsityksiä huolimatta niiden nyt ilmiselvistä problemaattisuudesta.

Tästä jonkin asteinen poikkeus on *Démasquée*, jossa taiteilijan ja prostituoidun maailma on yksi ja sama, joskin senkään naishahmo ei ole sympaattinen vaan ennemmin uhmaava.

Kohtalokas nainen kuvatyypinä sekä muodostui ajan moraalikäsitteiden varaan, että kontribuoi siihen. Se oli sekä seurausta muuttuvista moraalisäännöistä, että aiheutti pahennusta yhteiskunnan moraalista huolestuneiden tahojen parissa. Koska kohtalokkaan naisen määritelmä sisältää petollisuuden ja kauneuden, on selvää, että ajan kulttuuri-ilmapiiirin naisvihamieliset äänet kiinnittyivät osaksi sitä. Voidaan todeta, että kuvataiteen naiskuvasta, etenkin kohtalokkaan naisen kohdalla, käy selväksi, että 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa oli vallalla epätasa-arvoinen ja kaksinaismoralistinen yhteiskuntarakente, joka redusoi naisen miehisen katseen alla olevaksi objektiksi. Tämän lisäksi naisen seksuaalisuus näyttää olleen tabu, joka kohtalokkaan naisen kuvatyypissä ilmentyessään oli jollain tapaa degeneroitunutta ja vinoutunutta.

5.6. Teosten sijoittuminen kuvataiteen kenttään

Teosanalyysistä käy ilmi, että tutkimusaineiston teokset vertautuvat moniin ulkomaisiin aikalaisteoksiin, mutta sisältävät piirteitä myös vanhemmasta eurooppalaisesta taideperinteestä saksalaisesta 1500-luvun grafiikasta antiikin Kreikan taiteeseen. Tämä kuvatyypissä yleinen viittaussuhde vanhempaan taiteeseen selittyy osaltaan jo sillä, että monet käsitellyt teokset ja taiteilijat ovat olleet osa symbolistista taidesuuntaa, joka tietoisesti otti aiheitaan antiikin mytologioista, uskonnosta ja kansanperinteestä, ja käytti myös niiden synnyttämää vanhempaa taidetta mallina. Ainakin sfinksit, Salome ja Judit, synty-aiheet ja seireenit ovat symbolistisen taiteen yleisiä aiheita. Näiden aiheiden harvalukuisuus suomalaisessa taiteessa saattaa johtua osaltaan siitä, että suomalaisessa symbolismissa monin paikoin ulkomainen mytologia korvautui suomalaisen kansanuskon hahmoilla.

Myös kuvatyypin osittain vahvan kirjallinen luonne selittää tätä: kun aiheena on vuosisatoja vanhat kirjalliset lähteet, on myös kyseisen kuva-aiheen historia pitkä. Monet antiikin mytologian ja raamatun kertomuksien kuvalliset versiot ovat osaltaan vaikuttaneet tämän tutkielman kuva-aineiston syntymiseen. Toistuvat vertailukohteet esimerkiksi ajan ranskalaisesta akatemiataiteesta ja saksalaisesta symbolismista selittyvät helposti jo tuon ajan taiteilijoiden kansainvälisyydellä: he poikkeuksetta opiskelivat suurissa eurooppalaisissa kaupungeissa. Akatemiataiteessa yleisiä aiheita olivat ainakin nymfi- ja muut mytologiset

aiheet, sekä uskonnolliset aiheet. Kuolema-aiheet voi ymmärtää osana eurooppalaisessa taiteessa toistuvaa *memento mori* -tematiikkaa: kuoleman läsnäolosta muistuttavat elementit rakentuivat kuitenkin vanhojen attribuuttien lisäksi myös ajalle ominaisissa dekadenteissa muodoissa. Aiheen esitystapaan taas näyttää vaikuttaneen rujoudessaan saksalainen 1500-luvun grafiikka.

Johtuen siitä, että lähes kaikkiin kategorioihin löytyi omat vastaavuutensa länsimaisesta taidehistoriasta, voidaan luopua ajatuksesta, että kyseessä olisi jollain tapaa vuosisadanvaihteelle ominainen kuvatyyppe. Kohtalokkaiden naishahmojen kuvatyyppe kuitenkin tallensi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa laajasti myös oman aikansa ja kulttuuri-ilmapiiirinsä erityispiirteitä.

6. Lopuksi

Tutkielman tarkoituksena oli tarkastella femme fatale -kuvatyyppiä suomalaisessa kuvataiteessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Tavoitteena oli kartoittaa kuvatyyppiä edustavien teosten yleisyys ja ilmenemismuodot, ja jatkaa tämän jälkeen tarkastelemaan kuvatyyppiin kietoutuneita kulttuurisia merkityksiä eli yhteiskunnallisia ilmiöitä ja niihin liittyneitä keskusteluita. Tutkielma pyrki vastaamaan mitä kohtalokkaita naisia kuvaavat teokset ovat tallentaneet suomalaisen yhteiskunnan sukupuoli- ja seksuaalikäsitteistä, poliittisista keskusteluista, ja kulttuurielämästä.

Kohtalokkaan naisen kuvatyyppiin kuuluvia teoksia löytyi suomalaisesta kuvataiteesta melko runsaasti ja moninaisissa muodoissa, mutta se ei ole tutkielman aineistokartoituksen pohjalta yhtä yleinen Suomessa kuin sen on argumentoitu olleen keskieurooppalaisessa kuvataiteessa. Pääsääntöisesti suomalaisissa teoksissa kohtalokkaan naisen peruselementit, viettely ja vaara, eivät ottaneet yhtä eksplisiittisen eroottisia ja väkivaltaisia muotoja kuin ulkomaisessa taiteessa, joskin joitain poikkeuksia löytyi. Kuvatyypin naishahmot on tämän tutkielman johdannossa eritelty näiden viettelyn ja vaaran vaihtelevien yhdistelmien pohjalta, jolloin hahmojen nyanssierot havaitaan tarkemmin. Aineisto käytiin läpi temaattisten aiheiden pohjalta tehdyn kategorisoinnin avulla, joka edelleen selkeyttää kuvatyypin kokonaisuutta, ja edesauttaa mahdollista jatkotutkimusta.

Tutkielmasta käy ilmi, että kohtalokkaan naisen kuvatyypissä näkyy merkkejä monista vuosisadanvaihteessa merkittävistä ilmiöistä: sukupuoliroolien ja yhteiskuntarakenteen muuttumisesta, sukupuolten välisestä suhteesta, naisemansipaatiosta, kaupungistumisesta kaikkine vaikutuksineen ja keskusteluineen, sekä taidemaailman ilmiöistä kuten symbolismista ja dekadenssista. Olemukselleen tyypillisesti kuvatyyppi on tallentanut monien ilmiöiden tummasävyisemmät ja pahaenteisemmät piirteet, joskin toisinaan tämä tummasävyisyys liittyi positiivisesti koettuihin asioihin.

Femme fatale -kuvatyypin kulttuuristen merkitysten analysoinnin pohjalta on selvää, että suomalaiseen kuvataiteeseen on tallentunut se sama ambivalentti sukupuoli- ja seksuaalisuusmoraali, joka käy ilmi ajan yleisestä kontekstista: toisaalta naista esitettiin taiteessa sellaisena aktiivisena seksuaalisena olentona, jonkalaisuus aiemmin oli hyväksytty lähinnä miehille, mutta toisaalta tuo samainen seksuaalisuus piirtyi kuvataiteeseen

epäilyttävänä ja potentiaalisesti vaarallisena. Osassa kuvista naisen seksuaalisuus näyttäisi tapahtuneen miesten ehdoilla ja osassa taas naisen – naishahmojen objektiivisuus ja subjektiivisuus vaihtelee kuvatyypissä paljon. Karkeasti voidaan ajatella, että naishahmon passiivinen seksuaalinen esittäminen on miesten hegemonisen valta-aseman kuvallinen jälki, jossa nainen on eroottinen miesten ehdoilla, kun taas naishahmon aktiivinen seksuaalisuus voidaan tulkita osaksi naisille tuolloin uudella tavalla hiljalleen hyväksytyimmäksi muuttunutta subjektiivuutta ja inhimillisyyttä.

Naisen aktiivinen seksuaalisuus kuvattiin myös vaarallisena, mikä liittyi pelätyyn ydinperheen ja ideaaliyhteiskunnan murenemiseen, joka nähtiin osaltaan seurauksena naisten emansipaatiosta. Näin taideteokset sisältävät emansipaation synnyttämän muutosliikkeen stressireaktioita niin puolesta kuin vastaan. Tämän lisäksi miestaiteilijat projisoivat omaa identiteettiään, kuten mieheyttään, toiseen, johonkin vastakohtaiseen, kuten orientalistiseen, epärationalaiseen ja luontoon. Usein se esitettiin kohtalokkaan naisen hahmossa, jonka vastakohtaksi muodostui mieheyden identiteetti ja ihanne. Kohtalokas naishahmo oli kuitenkin myös väline oman taiteilija-identiteetin ymmärtämiseen.

Monien taiteilijoiden vahva dekadentti ja boheemi itseymmärrys sai heidät pukemaan naishahmon ylle epänormatiivisuuden ja rappion viitan – tähän tarkoitukseen sopi femme fatale, houkutteleva, mutta vaarallinen. Tämä ymmärrys itsestä rakentui pitkälti oleskeluun ulkomailla opiskelemassa ja työskentelemässä – ei siis ihme, että nämä kuvat näyttävät lähes maneerisilta ranskalaisbohemioilta. Tämä tutkielma yhtyy niihin tutkijoihin, jotka ovat argumentoineet modernin, seksuaalisen, ulkomaisen ja radikaalin taiteen olleen 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Suomessa epäsuotuisassa asemassa kansallisuusajattelun ja kansallistamisprojektin takia. Tarkastellessa femme fatale -aiheisiin liittyneitä aikalaiskritiikkejä ja -keskusteluja, niin kuvataiteesta kuin kirjallisuudestakin, vaikuttaa teosten syntyminen ja säilyminen lähes hämmästyttävältä. Teokset olivat aikalaiskatsojille tunteita herättäviä, ja sellaisilta ne vaikuttavat edelleen jo siitä syystä, että ajan seksuaalinormisto näyttäytyy niissä niin problemaattisena. Kuvatyypin yhdistelmä himoa ja tuskaa johtuu osaltaan ajan yhteiskunnan ristiriitaisesta suhteesta seksuaalisuuteen, jossa se oli samanaikaisesti sekä läsnä että piilotettua, ja kiellettyä toisilta mutta sallittua toisille.

Femme fatalen hahmossa oli myös vastarintaa, epänormatiivista naiseutta hyvin positiivisesti esitettynä normeihin sopeutumattoman vallankumouksellisen hahmossa. Ajalle epätyypillinen

vahva naiseus on esiintynyt huomattavan usein juuri vaaran kautta, femme fatale. Subversion kautta kuvatyypin naishahmo kääntyi helposti vastakohtaiseksi. Kuvatyypin käyttäminen tutkimuksessa ääriesimerkkinä yhteiskunnan sukupuolikäsityksistä on usein perusteltua: siihen tallentui, muiden merkitysten ohella, myös sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitysten ääripäät, vaikka kuvatyypin sisältämät merkitykset eivät rajoitu niihin.

Kohtalokkaan naisen kuvatyypin on keskeinen aihe, kun tarkoituksena on ymmärtää kuvataiteeseen liittyviä sukupuoli- ja seksuaalikäsitelmiä. Tästä syystä sen laaja-alainen ymmärtäminen on tärkeää: kun naiskuvan ääripäät ja niihin kietoutuneet merkitykset hahmottuvat selkeämpinä, on myös niiden välistä kokonaisuutta helpompi tarkastella.

7. Kirjallisuus ja lähteet

Painetut lähteet:

- Aarras, Raimo, 1980. *Edwin Lydén*. Sarjassa *Taidehistoriallisia tutkimuksia*. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, 2003. *Naiset ovat minun jumalattareni*. Teoksessa *Ville Vallgren 1855–1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- von Alfthan, Märta, 1966. *Seitsemän vuosikymmentä Naisasialiitto Unionin historiaa*. Joensuu: Pohjoiskarjalan Kirjapaino Oy.
- Arasse, Daniel, 2013. *Take a closer look*. Princeton: Princeton University Press.
- Arell, Berndt, 1998, *Gunnar Berndtson – Salonkimaalari*. Turku: Turun taidemuseo.
- Bel, Jacqueline, 2003. *The Femme fatale in literature: The beautiful, merciless woman*. Teoksessa *Femmes fatales – 1860–1910*, ed. Thijs Tromp. Groningen: Groningen Museum.
- Bergh, Erik, 1986. *Santeri Salokivi 1886–1940: 100 vuotisnäyttely*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo.
- Bäcksbacka, Leonard, 1943. *Ruokokoski I-II*. Helsinki: Konstsalongens förlag.
- Bäcksbacka, Leonard, 1955. *Ellen Thesleff*. Helsinki: Konstsalongens förlag.
- Baudelaire, Charles, 1857. *Pahan kukat: Les fleurs du mal*. Suomentanut Antti Nylén, 2011. Turku: Sammakko.
- Catani, Marina, 2001. *Edelfelt Pariisissa*. Turku: Turun taidemuseo.
- Dijkstra, Bram, 1986. *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford university press.
- Faxneld, Per, 2014. *Satanic Feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture*. Tukholma: Molin & Sorgenfrei.
- Halén, Harry & Tukkinen, Tauno, 1984. *Elämän ja kuoleman kello – Sigurd Wettenhovi-Aspan elämä ja teot*. Helsinki: Otava.
- Hintze, Bertel, 1953. *Albert Edelfelt*. Helsinki: WSOY.
- Hollstein, Friedrich, Wilhelm, 1954a. *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700: 2, Altzenbach - B. Beham*. Amsterdam: Menno Hertzberger.
- Hollstein, Friedrich Wilhelm, 1954b. *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700: 3, Hans Sebald Beham*. Amsterdam: Menno Hertzberger.
- Hovi-Wasastjerna, Päivi, 2004. *Taidemaalari Torsten Wasastjernan matkassa. Helsinki-Dusseldorf- Pariisi....* Vammala: Vammalan kirjapaino.

- Huvenne, Paul & von Twist, Kees, 2002. *Femmes fatales 1860–1910*. Groninger: Groninger museum.
- Häkkinen, Antti, 1995. *Rahasta vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava.
- Kalha, Harri, 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- Kalha, Harri, 2008. *Tapaus Havis Amanda: siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: SKS.
- Kalha, Harri, 2013. *Kokottien kultakausi – Belle Époquen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Kallio, Rakel, 2004. *Albert Edelfelt – 1854–1905*. Helsinki: Douglas Productions.
- Kansainvälinen keväthuutokauppa = Internationella vårauktionen = International spring auction: 23.-24.5.2007, 2007*. Helsinki: Bukowskis.
- Kantokorpi, Mervi, 1998. *Naturalismin kuvotus – Valvoja valvoo 1880–1915*. Teoksessa *Teoksessa Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kleibrink, Marianne, 2003. *The myths of womankind*. Teoksessa *Femmes fatales – 1860–1910*. Ed. Thijs Tromp. Groningen: Groningen Museum.
- Koivunen, Hannele, 1995. *Madonna ja Huora*. Helsinki: Otava.
- Konttinen Riitta, 1991. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta, 1996. *Venny Soldan-Brofeldt – boheemielämää*. Keuruu: Otava.
- Konttinen, Riitta, 1998a. *Alastomia, puettuja, naamioituja – reunamerkitöjä Suomen taiteen naiskuvien maskuliinisuuteen ja feminiinisyteen*. Teoksessa *Alastomat ja naamioidut*. Toim. Arja Hentinen & Erja Pusa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Konttinen, Riitta, 1998b. *Naistaiteilijan dekadentti naiskuva*. Teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Konttinen, Riitta, 2004. *Oma tie – Helene Schjerfbeckin elämä*. Helsinki: Otava.
- Kortelainen, Anna, 1998. *Värin viettelys*. Teoksessa *alastomat ja naamioidut*. Toim. Arja Hentinen & Erja Pusa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Kortelainen, Anna, 2001. *Vaarallinen pariisitar*. Teoksessa *Edelfelt Pariisissa*. Toim. Kirsi Kaisla. Turku: Turun taidemuseo.
- Kortelainen, Anna, 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, "Japani", tavaratalo*. Helsinki: SKS.
- Kurth, Joanna, 2004. *Edwin Lydén: moniääninen todellisuus (1879–1956)*. Turku: Wäino Aaltosen museo.

- Lahelma, Marja, 2014. *Ideal and disintegration: dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lahelma, Marja, 2018. *Akseli Gallen-Kallela*. Sarjassa *Ateneumin taiteilijat*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Lappalainen, Päivi, 2000. *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Lindgren, Liisa, 1998. *Cherchez la femme!*. Teoksessa *alastomat ja naamioidut*. Toim. Arja Hentinen & Erja Pusa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Lucie-Smith, Edward, 1972. *Eroticism in western art*. Lontoo: Thames and Hudson.
- Lundström, Marie-Sofie, 2008. *Travelling in a Palimpsest: Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Lukkarinen, Ville, 2005. *Nymfien tanssi*. Teoksessa *Ateneumin taidemuseo: museojulkaisu 2005 = Ateneum Art Museum: bulletin 2005*. Toim. Riitta Ojanperä. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Lukkarinen, Ville, 2007. *Pekka Halonen – Pyhä taide*. Helsinki: SKS.
- Lukkarinen, Ville, 2015. *Satavuotisen toiminnan jälkiä: Taidesalonki 1915–2015*. Toim. Christina Bäcksbacka & Sanna Tuulikangas. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1997. *Narkissos ja sfinksi – Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1998. *Dekadenssi – rappion runous*. Teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mathews, Patricia, 1999. *Passionate Discontent – Creativity, Gender and French Symbolist Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Menon, Elizabeth, 2006. *Evil by Design: the creation and marketing of the femme fatale*. Illinois: University of Illinois Press cop.
- Nieminen, Armas, 1950. *Taistelu sukupuolimoraalista – Avioliitto- ja seksuaalikysymyksiä suomalaisessa hengenelämän ja yhteiskunnan murroksessa sääty-yhteiskunnan ajoilta 1910-luvulle*. Helsinki: WSOY.
- Nikula, Riitta, 1987. *Naisnäkökulma taidehistorian tutkimuksessa*. Teoksessa *Nainen, taide, historia*. Toim. Riitta Nikula. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Noorda, Sijbolt, 2003. *Jaël, Judith & Salome – Femmes fatales in the biblical tradition*. Teoksessa *Femmes fatales – 1860–1910*. Ed. Thijs Tromp. Groningen: Groningen Museum.
- Nylund, Lotta, 2015. *Huvipuiston hyörinässä*. Teoksessa *Naamiaisia, sirkushuveja ja katutaidetta*. Toim. Lotta Nylund. Helsinki: Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö.

- O'Neill, Itha, 2014. *Identiteetti*. Teoksessa *Beda Stjernschantz – Ristikkoportin takana*. Toim. Itha O'Neill. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Okkonen, Onni, 1945. *Santeri Salokivi impressionismin edustajana*. Teoksessa *Salokivi*. Toim. Majsi Salokivi. Helsinki: WSOY.
- Okkonen, Onni, 1961. *A. Gallen-Kallela – Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- The Oxford English dictionary*, 1989. prep. J. A. Simpson & E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon Press.
- Praz, Mario, 1954. *The romantic agony*. Lontoo: Oxford University Press.
- Salokivi, Majsi, 1945. *Santeri Salokivi*. Teoksessa *Salokivi*. Toim. Majsi Salokivi. Helsinki: WSOY.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895*. Helsinki: Otava.
- Sarajas-Korte, Salme, 2000. *Kuva kuvan päälle – Magnus Enckellin Kultakausi*. Taide-lehti 1/2000, 8–13.
- Schreck, Hanna-Reetta, 2017. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Siikala, Anna-Leena, 1992. *Suomalainen šamanismi: mielikuvien historiaa*. Helsinki: SKS
- Siikala, Anna-Leena, 2012. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: SKS.
- Simanainen, Timo & Vuorinen, Katja, 2005. *Ingrid Ruin (1881–1956): Anders Zornin oppilas = Anders Zorns elev*. Riihimäki: Riihimäen taidemuseo.
- Stewen, Riikka, 1987. *Luopumisen/lempeä kapina: naisen kuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa*. Teoksessa *Nainen, taide, historia*. Toim. Riitta Nikula. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tihinen, Juha-Heikki, 2008. *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Helsinki: THS.
- Vainio-Korhonen, Kirsi. *Musta-Maija ja Kirppu-Kaisa - Seksityöläiset 1800-luvun alun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Waenerberg, Annika, 1996. *Parviaisen matkassa. Oscar Parviainen 1880–1938*. Joensuu: Joensuun taidemuseo.
- Weinglass, David, 1994. *Prints and engraved illustrations by and after Henry Fuseli: A Catalogue raisonné*. Cambridge: Cambridge university press.
- Vihanta, Ulla, 1992. *Talonpoikaiskansallisia ihanteita ja boheemielämää – Itsenäistyneen Suomen johtava muotokuvamaalari Antti Favén*. Teoksessa *Antti Favén 1882–1948*. Toim. Taina Lammassaari. Hämeenlinna: Hämeenlinnan Taidemuseo.

Sähköiset lähteet:

- Lippert, Sarah, 2004. *Salomé to Medusa by Way of Narcissus. Artibus et Historiae, Vol. 35, No. 69 (2014).* <https://www.jstor.org/stable/24595741>. Haettu: 28.09.2018.
- Young, Serenity, 2018. *Women Who Fly: Goddesses, Witches, Mystics, and other Airborne Females.* <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/oso/9780195307887.001.0001/oso-9780195307887>. Haettu: 7.3.2019
- Oxford English dictionary -verkkosivut, Almeh.
<http://www.oed.com/view/Entry/5553?redirectedFrom=almeh#eid>.
Haettu: 13.3.2019

Aikakauslehdet:

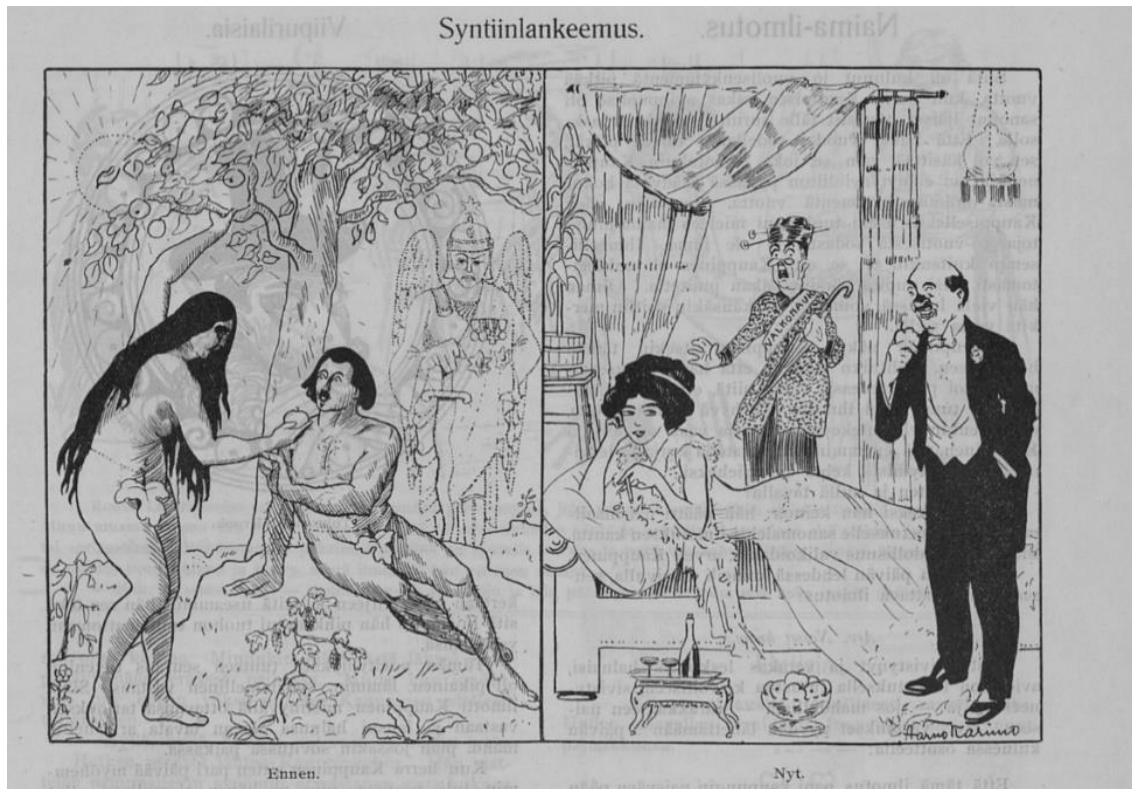
- Aspelin, Eliel, Suomalainen kuvaamataide 1901, *Valvoja* 1/1902.
- E. U-n., 1885. Suomen taidenäyttely w. 1885. *Uusi Suometar*, 10.9.1885.
- Haschisch, *Helsingin kuvalehti; kuvallinen aikakauslehti* 1.1.1909.
- Hävytön kuva, *Velikulta* 7.8.1909. Kirjoittaja nimerkki X.
- Kirjallisuutta ja taidetta – Salome, *Tuhkimus* 16.12.1911.
- Lindgren, Armas, Suomalainen kuvaamataide 1902. *Valvoja* 1/1903.
- Lindström, Fredr. J, Akseli Gallen-Kallela, *Aika* 4/1908.
- Literatur och konst, *Nya Pressen* 17.5.1888.
- Mikko U., Salome-runo, *Ampiainen* 30.12.1916.
- Naisten pukuja, *Matti Meikäläinen* 17.10.1891.
- Nyheter för dagen, *Borgåbladet* 1.5.1897.
- Nykyaikainen paholainen, *Matti Meikäläinen* 20.9.1895.
- Pariisin salongit. *Päivälehti* 29.4.1897.
- Richter, Erik, 1935. A. Gallen-Kallelan muistonäyttelyn päättyessä. *Helsingin sanomat* 16.3.1935.
- Richter, Edvard, 1931. Oscar Parviaisen näyttely Taidehallissa, *Helsingin sanomat* 5.4.1931.
- Ruin, Waldemar, 1903. Dekadenssi ja kasvatus, *Valvoja* 3/1903.
- Salome tanssii* -runo, *Eteenpäin: kalenteri kansalle no 4*, 01.01.1907.
- Strengell, Gustaf, 1904. Albert Edelfelt – taiteilijariemujuhla. *Valvoja* 7–8/1904.
- Taideyhdistyksen keväänäyttely, *Päivälehti* 8.5.1898.
- Taideyhdistyksen vuosinäyttely, *Päivälehti* 9.10.1890.

Taiteilijain näyttely Ateneumissa, *Päivälehti* 23.10.1897.

Tudeer, O.E., Kirje Helsingistä, *Valvoja* 11/1891.

Wennervirta, Ludvig, 1909. J. Ruokokosken näyttely. *Suomalainen Kansa* 12.10.1909.

8. Kuvaliite

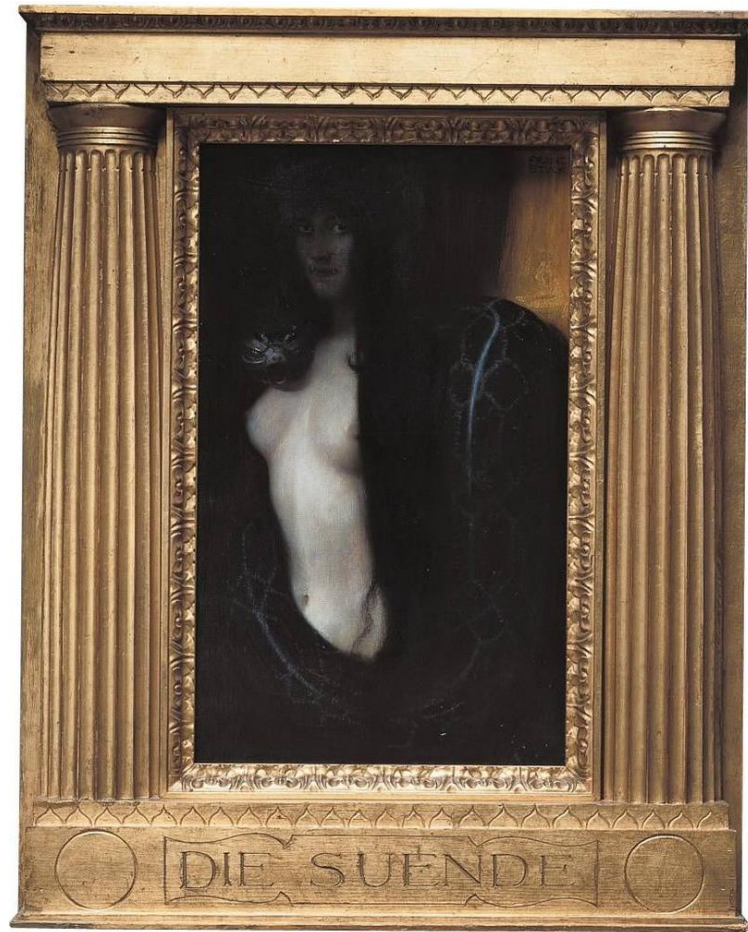


Kuva 1. Aarno Karimo, *Syntiinlankeemus*-kuvitus, 1912. *Ampiainen* 24.2.1912.

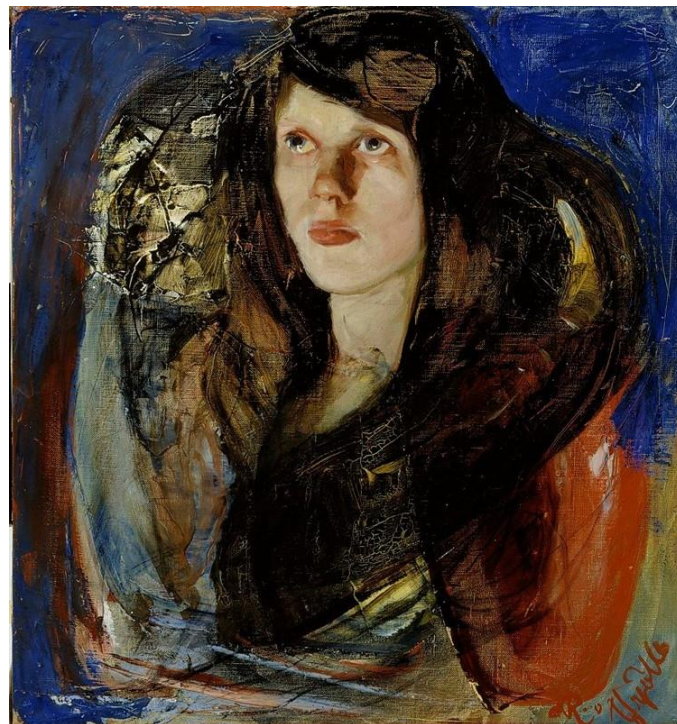


Kuva 2. Magnus Enckell, *Eeva ja Käärme* (1897). Kuva: Tihinen, Juha-Heikki, 2008.

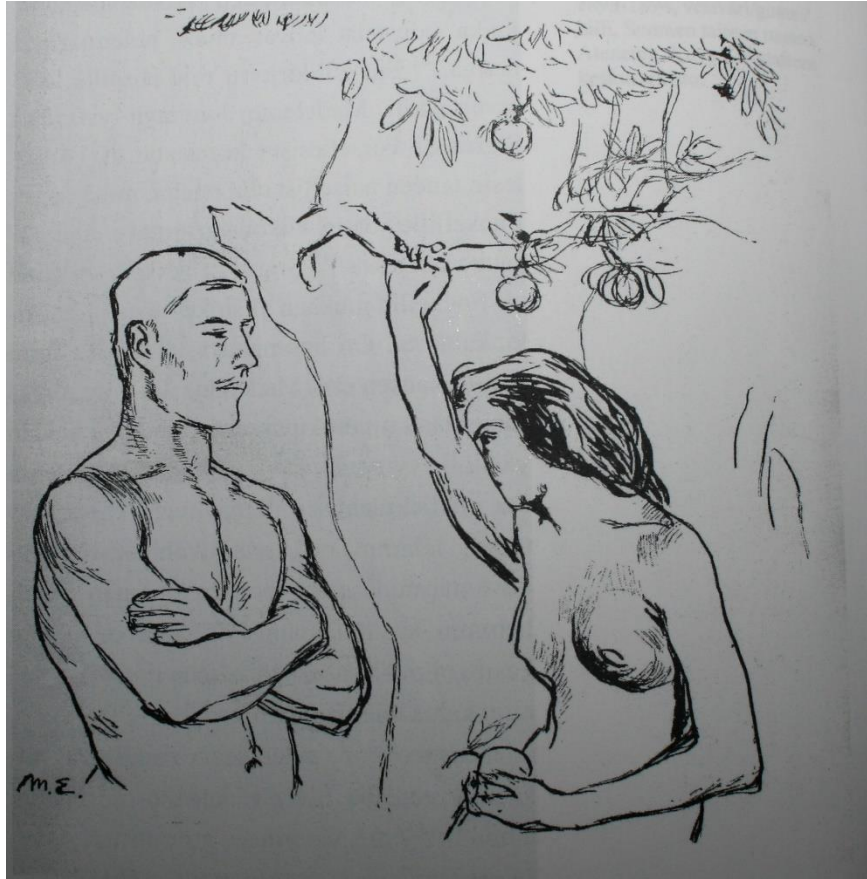
Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta. Helsinki: THS, s. 75.



Kuva 3. Franz Stuck, *Die Sünde*, 1893. Kuva: Neue Pinakothek München.



Kuva 4. Jalmari Ruokokoski, *Rakkaus*, 1910. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 5. Magnus Enckell, *Tiedonpuu*, 1898, *Ateneum-lehti*. Kuva: Tihinen, Juha-Heikki, 2008. *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Helsinki: THS, s. 74.



Kuva 6. Magnus Enckell, *Aatami ja Eeva*, 1897. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 7. Oscar Parviainen, *Nainen ja käärme*, ajoittamaton. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 8. Santeri Salokivi, *Eve*, 1924. Kuva: *Juhlahuutokauppa 11.-12.12.2004 = Jubileumsauktion 11.-12.12.2004: Bukowski - Hörhammer*, 2004. Helsinki: Bukowski, s. 40.



Kuva 9. Oscar Parviainen, *Hyvästi, paratiisi!*, 1910. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 10. Akseli Gallen-Kallela, *Tri Otto Engströmin Exlibris*, 1897. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 11. Akseli Gallen-Kallela, *Eksynyt*, 1886. Kuva: Kansallisgalleria.



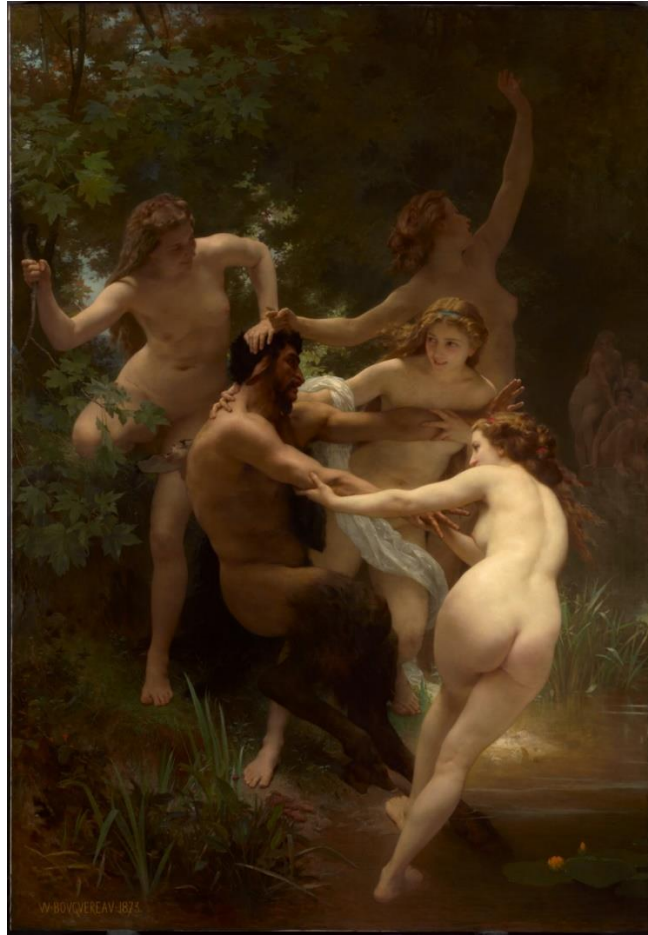
Kuva 12. Elin Danielson-Gambogi, *Hilma Westerholmin muotokuva*, 1888. Kuva: Turun taidemuseo.



Kuva 13. Oscar Parviainen, *Tytöt leikkivät käärmeellä*, 1900-luvun alku. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



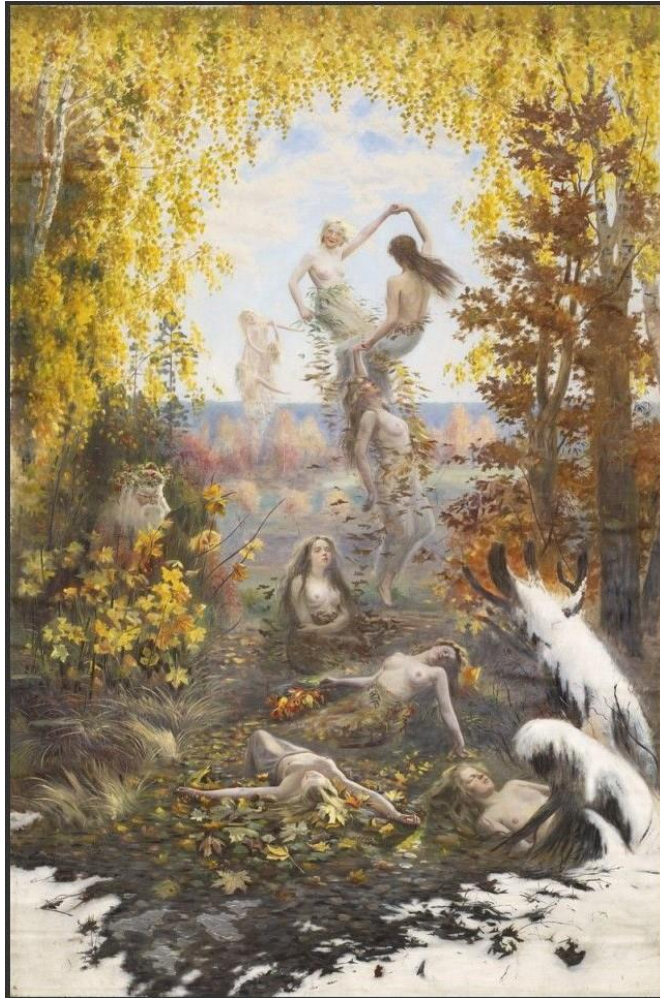
Kuva 14. Oscar Parviainen, *Sokkoleikki*, 1912–1916. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 15. William Adolphe Bouguereau, *Nymphes et un satyre*, 1873. Kuva: Clark Art Institute.



Kuva 16. Werner von Hausen, *Lepäävä nymfi*, 1908. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 17. Torsten Wasastjerna, *Varisevien lehtien tanssi*, 1897. Kuva: Kuva: Hentinen, Arja & Pusa, Erja, 1998. Alastomat ja naamioidut: naisen kuva suomalaisessa taiteessa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, s. 84.



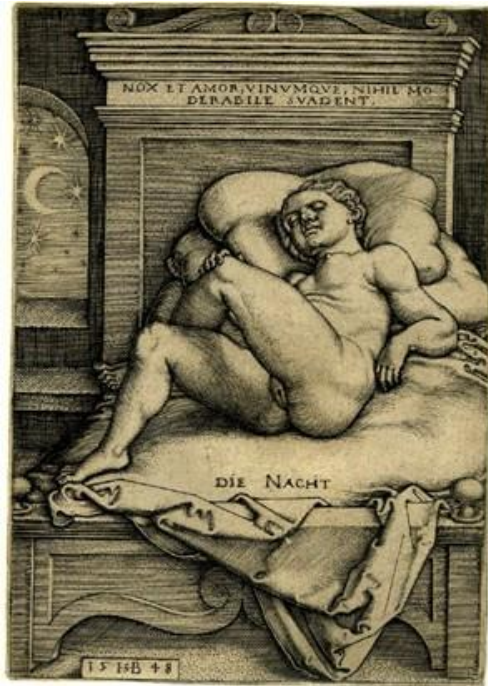
Kuva 18. Torsten Wasastjerna, *Varisevien lehtien tanssi (Makaavan naisen rintakuva)* (*luonnos*), 1894–1896. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 19. Oscar Parviainen, [*Vain osa luontoa -aihe*], 1900-luvun alku. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 20. William Adolphe Bougereau, *La nymphee*, 1878. Kuva: The Haggin Museum.



Kuva 21. Hans Sebald Beham, *Die Nacht*, 1548. Kuva: The British Museum.



Kuva 22. Ville Vallgren, *Nymfi*, 1923. Kuva: Hagelstam: *Kansainvälinen laatuhuutokauppa Lauantaina 21.05.2011 klo 11.*, 2011. Helsinki: Hagelstamin huutokaupat, s. 9.



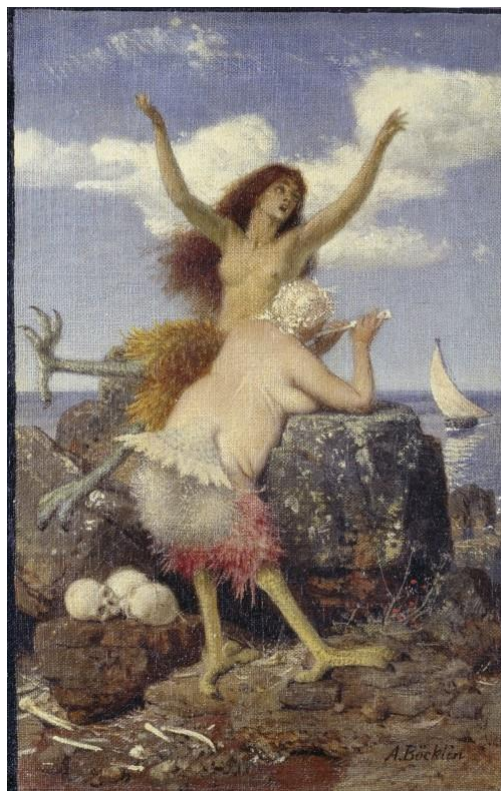
Kuva 23. Oscar Parviainen, luonnos teossarjaan *Bakkanaalit*, 1912–1916. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



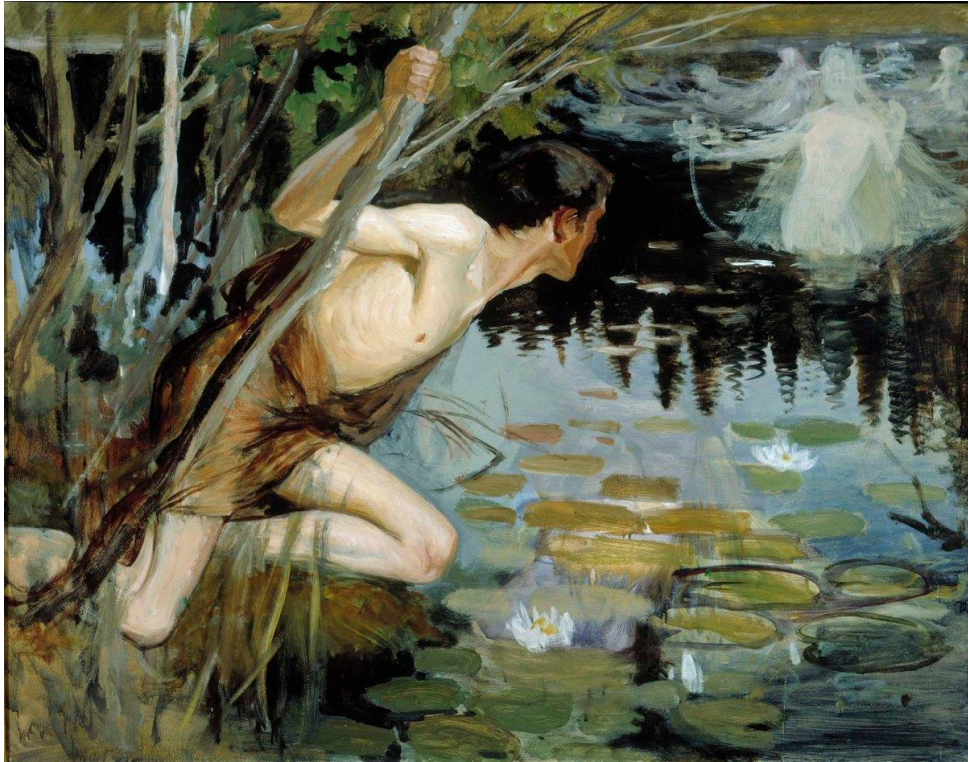
Kuva 24. Venny Soldan-Brofeldt, *Pan ja Syrinx*, 1910-luku. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 25. Oscar Parviainen, *Seireenit (luonnos)*, 1912–1916. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 26. Arnold Böcklin, *Sirenen*, 1875. Kuva: Alte Nationalgalerie.



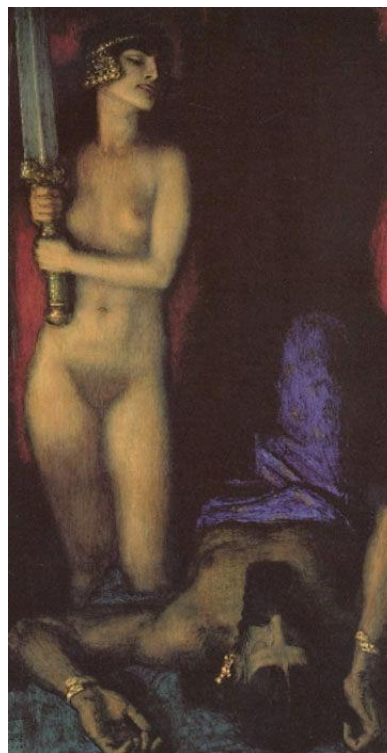
Kuva 27. Albert Edelfelt, *Nuorukainen ja vedenneito (luonnos)*, 1896. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 28. Albert Edelfelt, *"Sjörået"* (sommitteluluonnos), ajoittamaton. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 29. Joseph Jacobsson, *Hävytön kuva* -artikkelin kuvitus, 1909. *Velikulta* 7.8.1909



Kuva 30. Franz Stuck, *Judith und Holoferne*, n. 1926. Kuva:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_-_Judith.jpg. Haettu

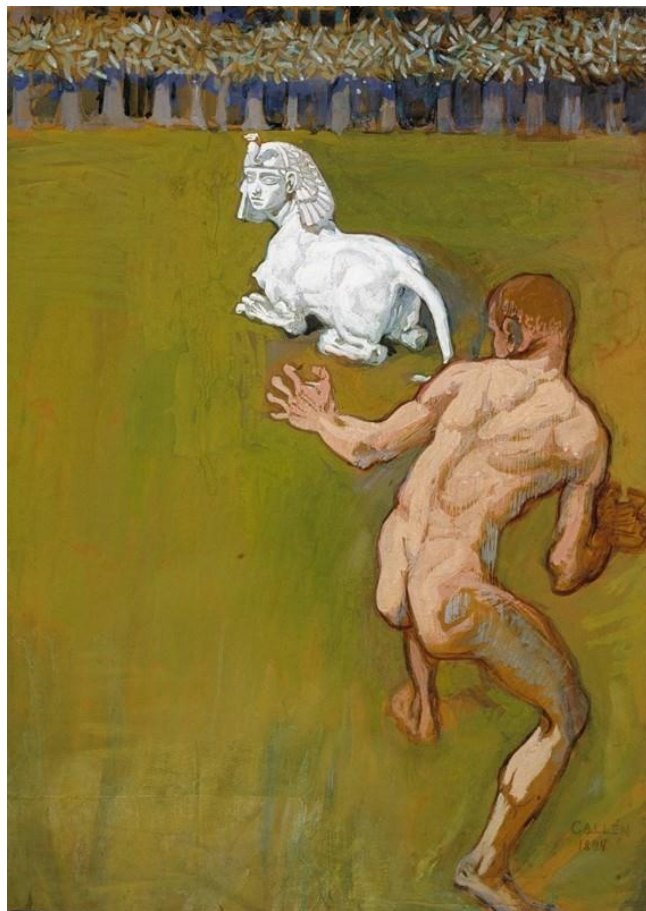
12.3.2019



Kuva 31. Lovis Corinth, *Salome*, 1900. Kuva:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lovis_Corinth_Salome_1900.jpg. Haettu

12.3.2019.



Kuva 32. Akseli Gallen-Kallela, *Consepio Artis*, 1894. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 33. Edwin Lyden, *"Soi sielunkellojen soitto"*, 1906. Kuva: Bukowskis F163
klassinen - klassiska Helsinki-Helsingfors 30.-31.05.2012, 2012. Helsinki: Bukowski,
s. 93.



Kuva 34. Ellen Thesleff, *Medusa*, 1910. Kuva: Kansalliskallio.



Kuva 35. Venny Soldan-Brofeldt, *Pallas Athene*, 1916. Kuva:

<https://www.bukowskis.com/fi/lots/1048781-venny-soldan-brofeldt-pallas-athene>.

Haettu 12.3.2019.



Kuva 36. Naisten pukuja -kuvitus, *Matti Meikäläinen* 17.10.1891



Kuva 37. Oscar Parviainen, *Noita ja korppi*, 1912–1916. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 38. Hans Baldung Grien, *Die Hexen*, 1510. Kuva: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hans Baldung Grien - Die Hexen.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hans_Baldung_Grien_-_Die_Hexen.jpg). Haettu 12.3.2019.

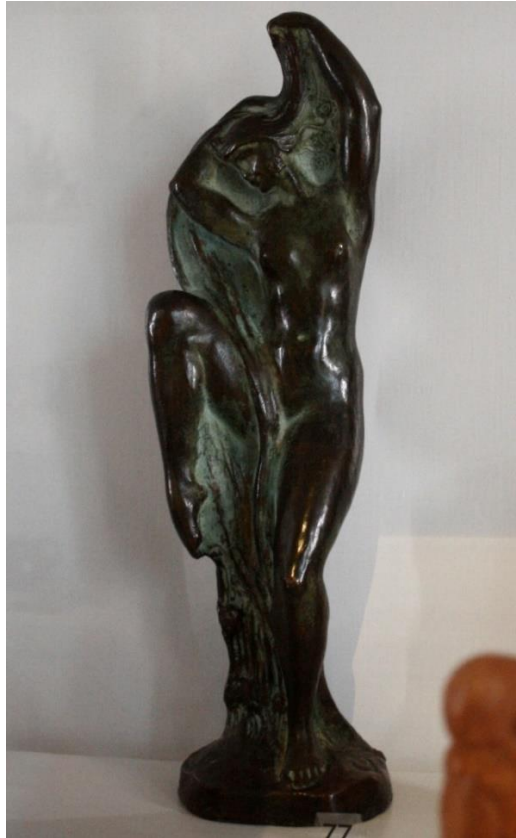


Kuva 39. Oscar Parviainen, *Synnintekijä (Noidanpoltto)*, 1910. Joensuun taidemuseo.

Kuva: Mikko Välimäki



Kuva 40. Magnus Enckell, *Salome*, 1906. Kuva: Tihinen, Juha-Heikki, 2008. *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Helsinki: THS, s. 92.



Kuva 41. Ville Vallgren, *Salome*, 1916. Porvoon museo. Kuva: Mikko Välimäki.



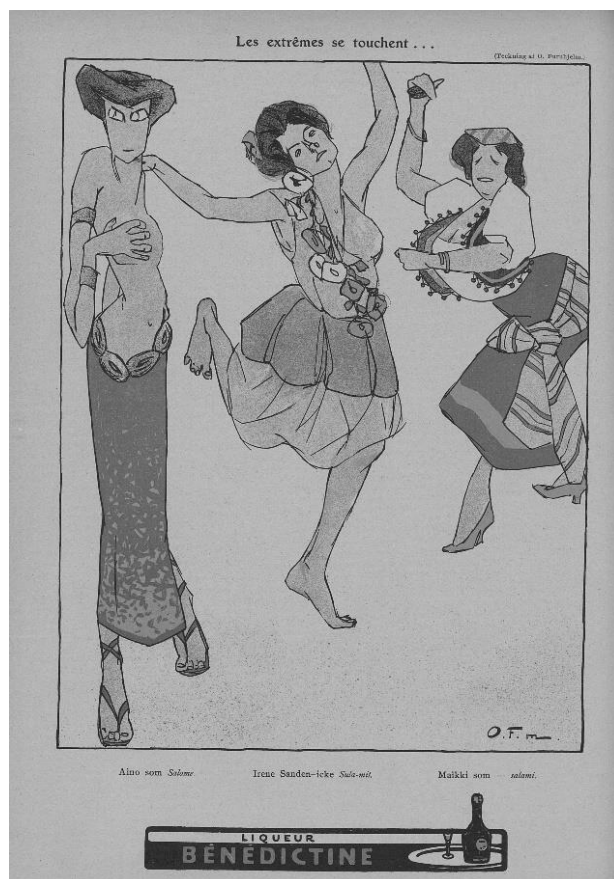
Kuva 42. Akseli Gallen-Kallela, "*Dörnberger*", erilaisia harjoitelmia (yksityiskohta), ajoittamaton. Kuva: Kansallisgalleria



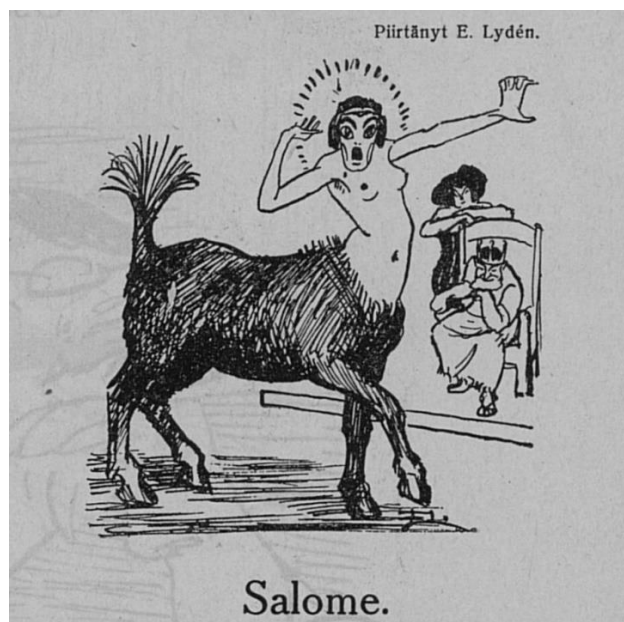
Kuva 43. Jalmari Ruokokoski. *Alaston malli*, ajoittamaton. Kuva: *Kansainvälinen keväthuutokauppa = Internationella vårauktionen = International spring auction*: 23.-24.5.2007, 2007. Helsinki: Bukowskis, s. 72.



Kuva 44. *Salome*-runon kuvitusta, *Ampiainen* 30.12.1916. Kuva: Kansalliskirjasto.



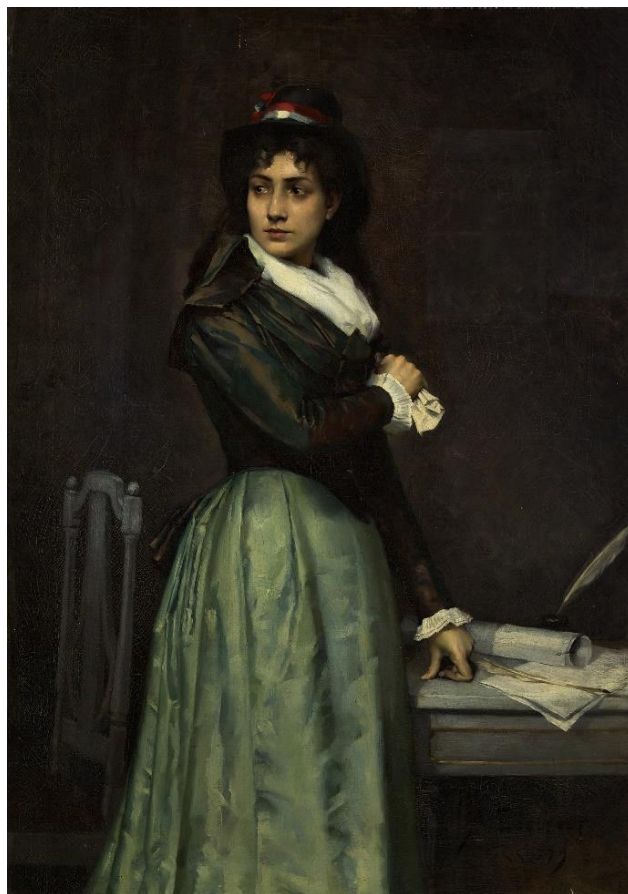
Kuva 45. Oscar Furuholm, *Aino som Salome*, 1907. *Fyren* 18.5.1907. Kuva: Kansalliskirjasto.



Kuva 46. Edwin Lydén, *Salome*, 1911. Kuvituskuva, *Tuhkimus* 16.12.1911. Kuva: Kansalliskirjasto.



Kuva 47. Sigurd Vettenhovi-Aspa, *Judith ja Holofernes*, 1908. Kuva: Helsingin Yliopistomuseo.



Kuva 48. Albert Edelfelt, *Une citoyenne*, 1879. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 49. Albert Edelfelt, *Une Pétroleuse*, ajoittamaton. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 50. Albert Edelfelt, *Thérèse noire*, 1886. Kuva: Kansallisgalleria.



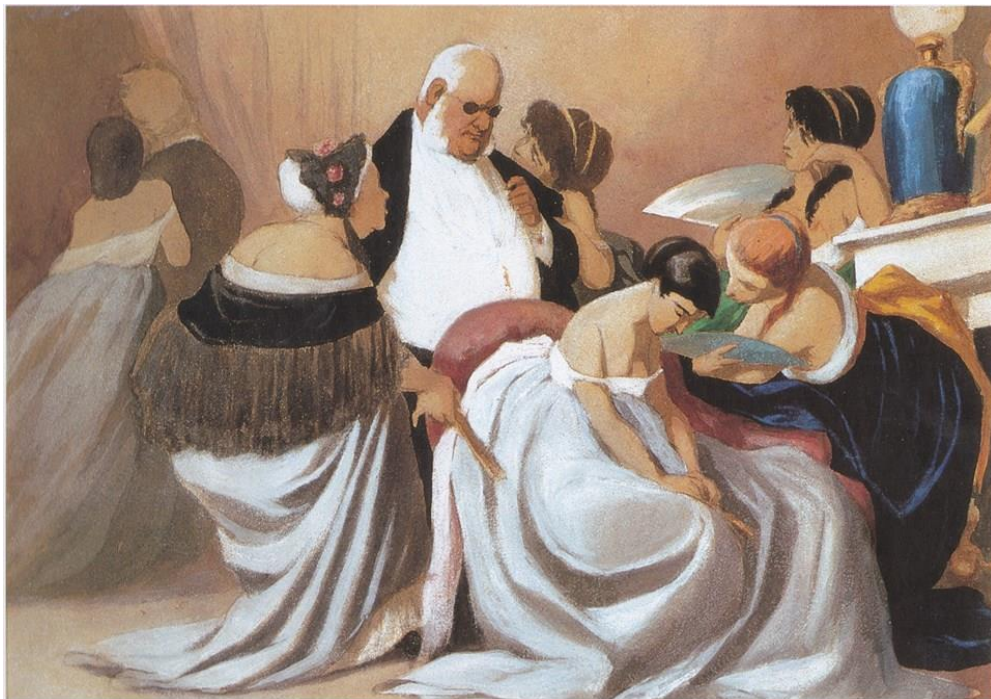
Kuva 51. Albert Edelfelt, *La Marquerite*, 1879. Kuva: Kallio, Rakel, 2004. *Albert Edelfelt – 1854–1905*. Helsinki: Douglas Productions, s. 62.



Kuva 52. Albert Edelfelt, *Ida Aalberg*, 1902. Kuva: Kansallisgalleria.



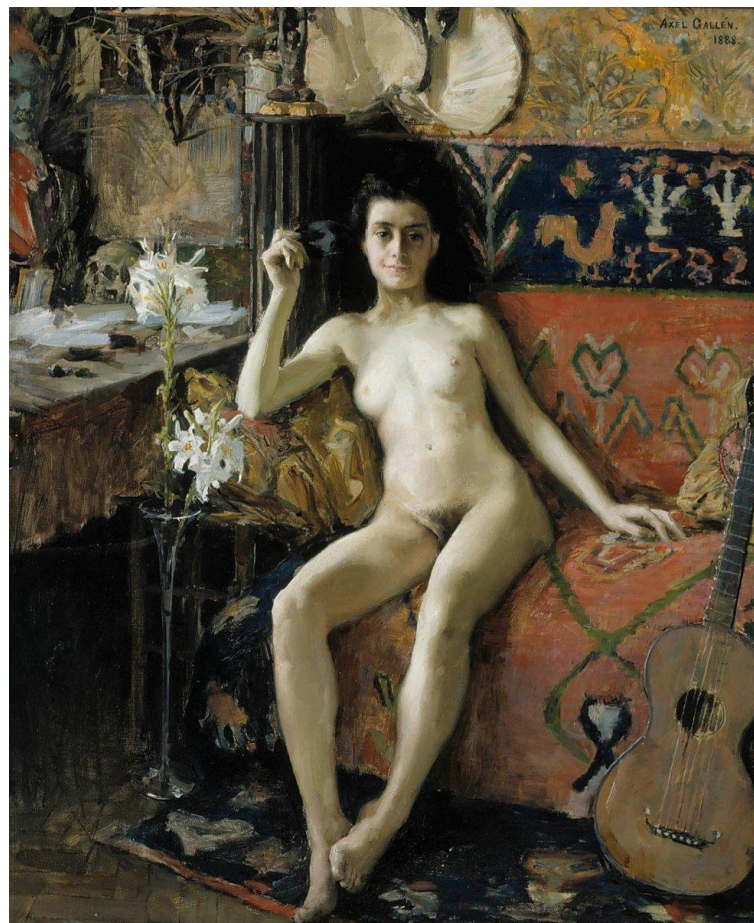
Kuva 53. Severin Falkman, *Parittajattaria I*, 1863. Kuva: Hentinen, Arja & Pusa, Erja, 1998. *Alastomat ja naamioidut: naisen kuva suomalaisessa taiteessa*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, s. 62.



Kuva 54. Severin Falkman, *Parittajattaria II*, 1863. Kuva: Hentinen, Arja & Pusa, Erja, 1998. *Alastomat ja naamioidut: naisen kuva suomalaisessa taiteessa*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, s. 63.



Kuva 55. Aarno Karimo, *Matkustajakoti "Siveän" Lotta* -kuvitus, 1914. *Ampiainen* 13.6.1914. Kuva: Kansalliskirjasto.



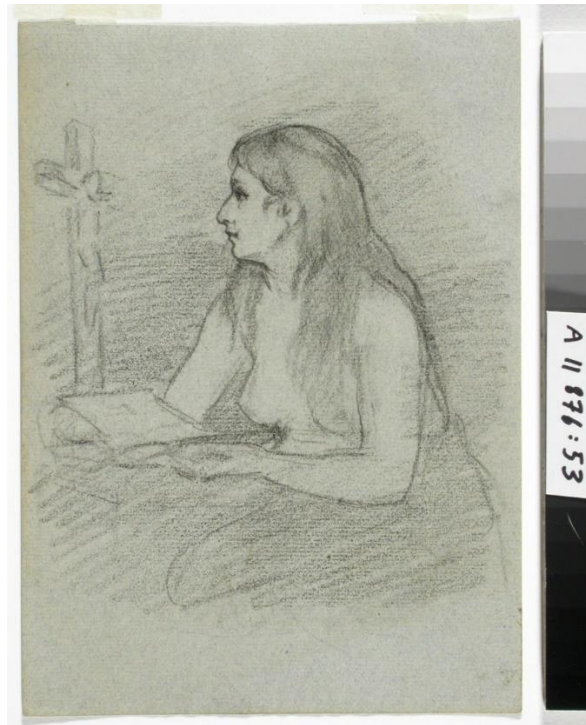
Kuva 56. Akseli Gallen-Kallela, *Démasquée*, 1890. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 57. Jalmari Ruokokoski, *Kokotteja*, 1909. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 58. Albert Edelfelt, *Kristus ja Mataleena*, 1890. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 59. Adolf von Becker, *Magdalan Maria*, 1800-luku. Kuva: Kansallisgalleria.



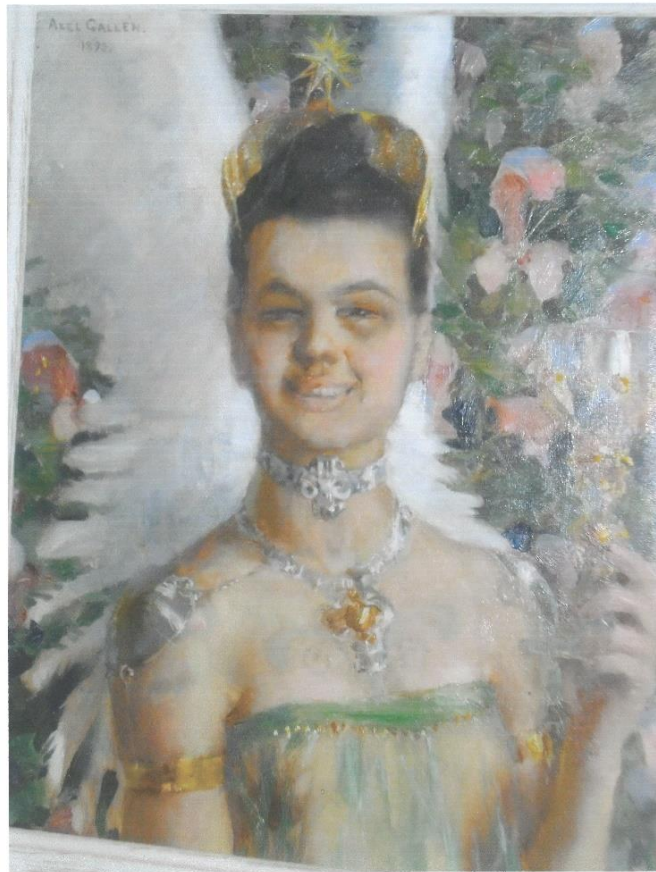
Kuva 60. Akseli Gallen-Kallela, *Babylonialainen nainen*, 1899. Kuva: *Hagelstam modern* 28.5.2015; *Hagelstam classic* 28.5.2015, 2015. Helsinki: Hagelstamin huutokaupat, s.



Kuva 61. Akseli Gallen-Kallela, *Babylonin portto* (luonnos), ajoittamaton. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.



Kuva 62. Akseli Gallen-Kallela, *Viettelijätär*, 1890. Kuva: Serlachius-museot.



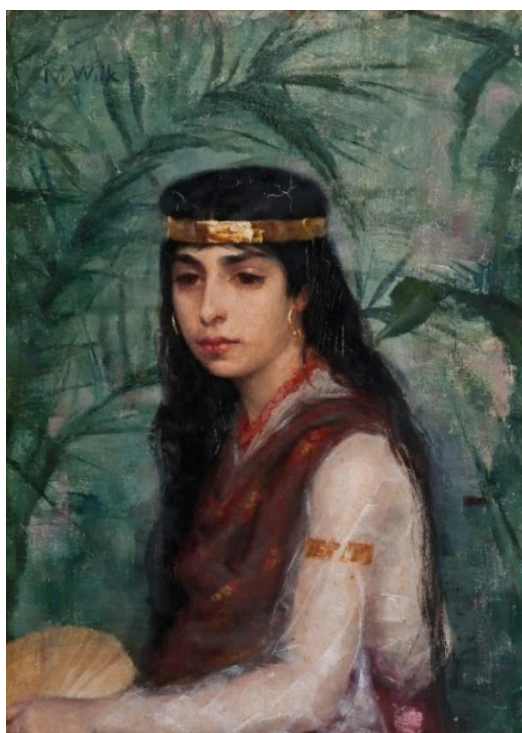
Kuva 63. Akseli Gallen-Kallela, *Tenhotar*, 1890. Yksityiskokoelmassa. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.



Kuva 64. Itämainen paperossitehdas O.-Y:n painettu *Pax*-savukemainos, *Yhteishyvä* 2.4.1909. Kuva: Kansalliskirjasto.



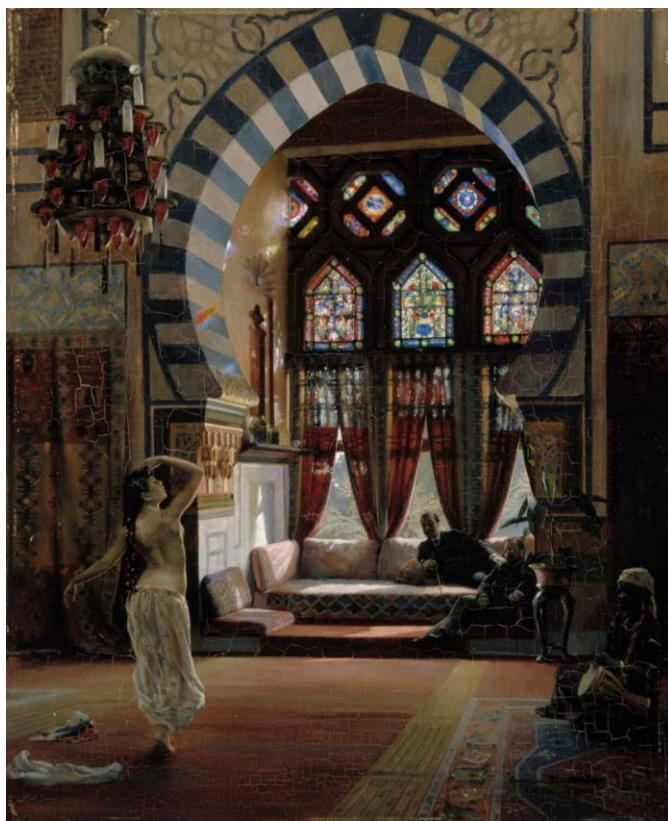
Kuva 65. Haschisch-artikkelin kuvitusta, 1909. Helsingin Kuvalehti 1.1.1909. Kuva: Kansalliskirjasto.



Kuva 66. Maria Wiik, *Tanssijatar*, ajoittamaton. Kuva: *Bukowskis F161 klassinen - klassiska Helsingi-Helsingfors 14.-15.12.2011.*, 2011. Helsinki: Bukowski, s. 102.



Kuva 67. Torsten Wasastjerna, *Nuoren valkopukuisen naisen muotokuva*, 1893. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 68. Gunnar Berndtson, *Almée*, 1883. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 69. Antti Favén, *Vatsatanssijat*, 1902. Kuva: Kansallisgalleria.



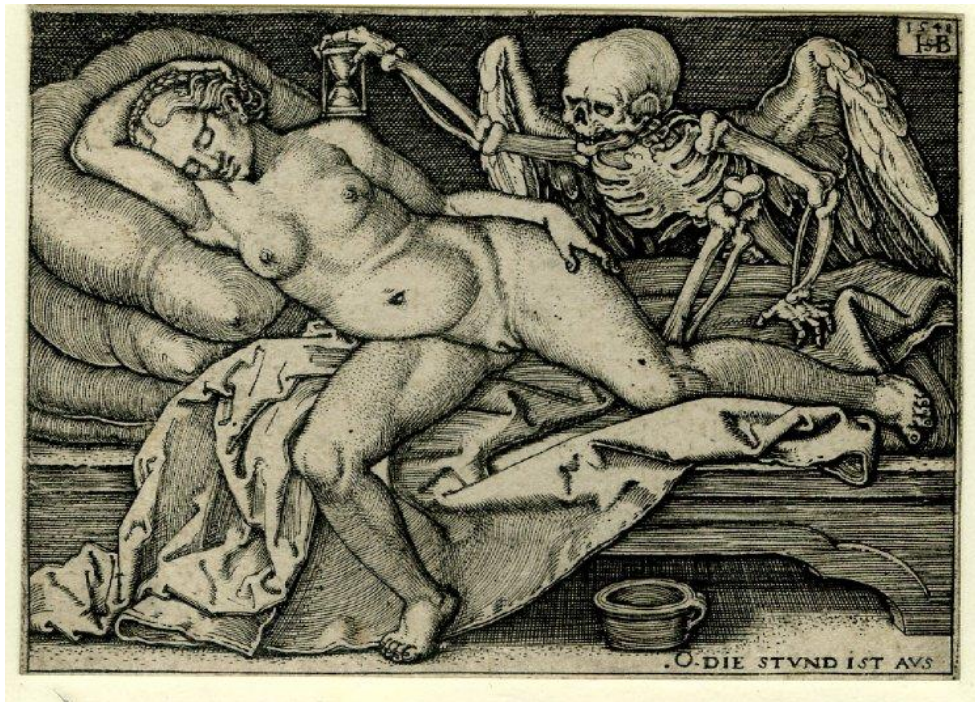
Kuva 70. Pekka Halonen, *Väinämöinen tuonelassa*, 1894–1899. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 71. Oscar Parviainen, *Loppu*, 1910. Kuva: Joensuun taidemuseo.



Kuva 72. Oscar Parviainen, *Loppu (luonnos)*, 1910. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 73. Hans Sebald Beham, *Der Tod und das schlafende Weib*, 1548. Kuva: The British Museum.



Kuva 74. Oscar Parviainen, *Tyttö, kissa ja luurankoveljet*, n. 1910. Joensuun taidemuseo.
Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 75. Oscar Parviainen, *Kuoleman otteessa*, n. 1906. Joensuun taidemuseo. Kuva: Mikko Välimäki.

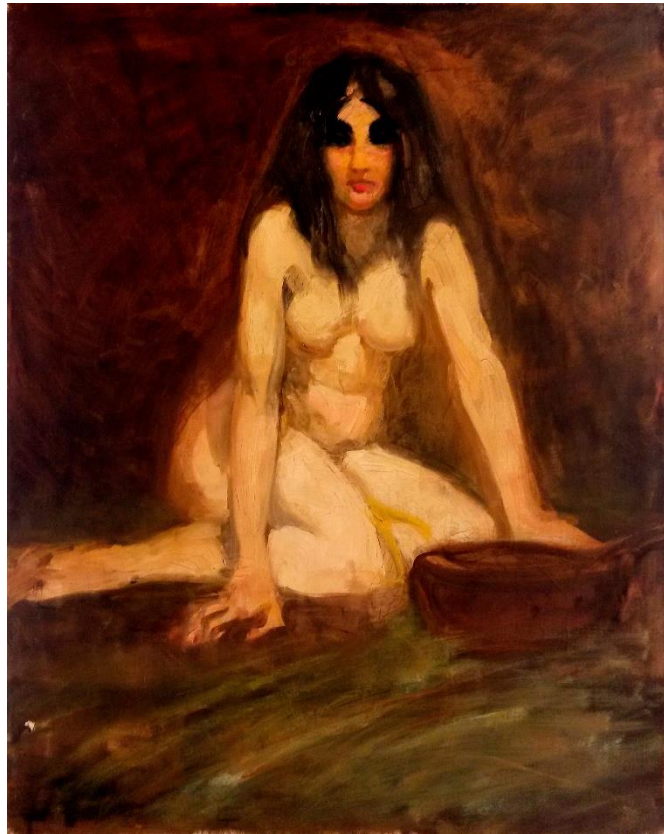


Kuva 76. *Der tod und das Mädchen*, 1517. Kuva: Kunstmuseum Basel.



Kuva 77. Oscar Parvainen, *"Nyt olet minun alaiseni"*, 1909–1913. Joensuun taidemuseo.

Kuva: Mikko Välimäki.



Kuva 78. Oscar Parviainen, *Malli*, 1900-luvun alku. Kuva: Joensuun taidemuseo.



Kuva 79. *Ampiainen*-lehden kuvitusta 20.9.1895, *Nykyaikainen paholainen*, signeerattu "Thompson". Kuva: Kansalliskirjasto.